



da palavra à imagem

NELSON RODRIGUES



INTERCOM

Joel Cardoso

Nelson Rodrigues:

da palavra à imagem

Joel Cardoso



São Paulo, 2010



Nelson Rodrigues - *web collection*

Frases de Nelson Rodrigues

É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez.

(...)

O ser humano é cego para os próprios defeitos. Jamais um vilão do cinema mudo proclamou-se vilão. Nem o idiota se diz idiota. Os defeitos existem dentro de nós, ativos e militantes, mas inconfessos. Nunca vi um sujeito vir à boca de cena e anunciar de testa erguida: “Senhoras e senhores, eu sou um canalha”.

(...)

O pior cego é o surdo. Tirem o som de uma paisagem e não haverá mais paisagem

(...)

O cinema não chega a ser uma arte.
Daqui a 6 mil anos talvez o seja.

(...)

Nada mais idiota do que fazer filmes sem violência para uma platéia de violentos.

(...)

Toda coerência é, no mínimo, suspeita.



Conselho Editorial – INTERCOM
Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

Diretor Editorial
Osvando J. de Moraes

Presidente
Raquel Paiva (UFRJ)

Afonso Albuquerque (UFF)
Alex Primo (UFRS)
Alexandre Barbalho (UFCE)
Ana Silvia Medula (UNESP, Bauru)
Christa Berger (UNISINOS)
Cecilia M. Krohling Peruzzo (Universidade Metodista)
Erick Felinto (UERJ)
Etienne Samain (UNICAMP)
Giovandro Ferreira (UFBA)
José Manuel Rebelo (ISCTE, Lisboa)
Juremir Machado da Silva (PUCRS)
Luciano Arcella (Universidade d' Aquila, Itália)
Luís C. Martino (UNB)
Márcio Guerra (UFJF)
Maria Immacolata Vassallo de Lopes (USP)
Maria Teresa Quiroz (Universidade de Lima/Felafacs)
Marialva Barbosa (UFF)
Mohammed ElHajji (UFRJ)
Muniz Sodré (UFRJ)
Nelia Del Bianco (UNB)
Norval Baitello (PUCSP)
Olgária Matos (UNISO)
Paulo Schettino (UNISO)
Pedro Russi (UNB)

Projeto Gráfico e Capa
Rose Pepe Produções e Design

Revisão
Emília Oimenta Oliveira

Ficha Catalográfica

Sumário

| | |
|---|--|
| INTRODUÇÃO – 15 | |
| AUTOR E OBRA – 21 | |
| PRESSUPOSTOS TEÓRICOS – 27 | |
| Olhar psicanalítico: a incompletude do ser – 36 | |
| TEATRO – 43 | |
| Álbum de família – 44 | |
| O beijo no asfalto – 50 | |
| Boca de ouro – 52 | |
| Bonitinha mas ordinária – 55 | |
| A falecida – 59 | |
| Perdoa-me por me traíres – 61 | |
| A Serpente – 64 | |
| Os sete gatinhos – 69 | |
| Toda nudez será castigada – 74 | |
| ROMANCE E FOLHETIM – 81 | |
| O casamento – 82 | |
| Engraçadinha – 84 | |
| Meu destino é pecar – 86 | |
| CONTO E CRÔNICA – 95 | |
| A dama do loteação – 97 | |
| Traição – 101 | |
| O primeiro pecado – 102 | |
| Diabólica – 107 | |
| Cachorro! – 112 | |
| Gêmeas – 115 | |
| MEMÓRIA: passado presente – 125 | |
| Vestido de noiva – 127 | |
| CONSIDERAÇÕES quase FINAIS – 133 | |
| Bibliografia comentada – 138 | |
| FILMOGRAFIA – 143 | |
| REFERÊNCIAS – 153 | |

Prefácio



Nelson Rodrigues - *web collection*

A ENTRONIZAÇÃO ACADÊMICA DE NELSON RODRIGUES

Latuf Isaias Mucci¹

“Temos a obrigação de inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena, no palco e na vida. Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma!”

Augusto Boal

“Essa prosa (de Nelson Rodrigues) testemunha também o ser humano em sua complexidade, em sua condição paradoxalmente humana, em sua subjetividade interior e, principalmente, é um testemunho que se contrapõe à hipocrisia de uma cultura alicerçada no escamoteamento do ser na sua essencialidade”.

Joel Cardoso

Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), ou melhor, Nelson Rodrigues, quem diria, foi, finalmente, parar na Academia! E o faz pela porta da frente, entronizado por Joel Cardoso da Silva, ou melhor, Joel Cardoso. Professor universitário federal, pesquisador arguto, advogado, pianista, proprietário rural, o autor de *Nelson Rodrigues, da palavra à imagem* esquadrinha a obra do dramaturgo, jornalista, cronista, contista, romancista, poeta recifense, tornado carioquíssimo, conferindo-lhe um título instigante. Não será a palavra já uma imagem? Com efeito, a palavra, dotada de plasticidade, é desenho, *design* e cria, em seu fruidor, como queria o linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), uma imagem acústica, ou, evoca, como postula o filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), um interpretante, que equivale a outro signo, configurando a semiose ilimitada, em que é interminável a cadeia de significações, um signo remetendo, não à coisa referida, mas a outro signo. O sintagma que intitula este livro, que ora, com sumo prazer e perplexa meditação, apresento, provoca, portanto, constituindo-se um texto em aberto e anunciando um texto em processo.

Professional de sete instrumentos, Joel Cardoso toma como *corpus* de sua pesquisa o corpo trágico rodriguiano, usando como ferramenta de aferição aquilo

1 Latuf Isaias Mucci: pós-doutor em Letras Clássicas e Vernáculas/USP; doutor em Poética/UFRJ; mestre em Teoria Literária/UFRJ; mestre em Ciências Sociais/*Université Catholique de Louvain* (Bélgica). Professor dos Programas de Pós-Graduação em Letras e em Ciência da Arte, da UFF. Assessor de Projetos na Universidad Nacional de Salta, Argentina. Autor de vários livros, na área da Semiologia, Teoria da Literatura e Crítica de Arte. Tem artigos diversos em revistas especializadas, nacionais e estrangeiras. Poeta, tradutor, crítico, ensaísta.
proflatuf@square.com.br www.professorlatuf.blogspot.com

que o semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980) designou, num golpe de gênio, “biografema” (cf. MUCCI, Latuf Isaías, in <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/biografema.htm>), vale dizer, o processo pelo qual os signos biográficos se transmutam em signos estéticos e vice-versa, operando, destarte, um insuspeito fluxo semiológico. De acordo com a caleidoscópica perspectiva adotada pelo fervoroso estudioso acadêmico de Nelson Rodrigues, a leitura da obra não pode se desvincular da própria vida do artista, que estabelece um jogo especular entre signos de sua própria vida e os de sua criação artística. Deixando, portanto, de lado, o clichê da análise expressionista da arte do criador de *Vestido de noiva* (1943) e optando, frequentemente, por um viés psicanalítico, Joel Cardoso, em seu estudo de fogo e fôlego, recorre à teoria da literatura, à literatura comparada, à semiologia, no intuito de descortinar significações de um texto bastante complexo. A parilha teórica hipotexto/hipertexto, criada, em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), pelo crítico francês Gérard Genette, torna-se chave de análise, diferenciando-se, radicalmente, do conceito de hipertexto, vinculado à linguagem cibernética, onde denomina um texto em processo, sem início, sem centro, sem fim, fluuando, a esmo, nas ondas da navegação da *Internet*; todavia, o hipertexto, na concepção cibernética, não é exclusivo do suporte do computador, porque se pode considerar hipertextual todo e qualquer texto, inclusive oral, que atire, o tempo todo, para todos os lados e direções, não se fixando em limites. O caráter hipertextual, segundo o código cibernético, dependerá, sobretudo, da recepção, da leitura, da fruição, que se desloca e se descola de um determinado texto (oral, escrito, imagético, musical...) para outros textos de natureza diversa. Hipertextualidade rima, na cibercultura, com deriva, viagem a esmo, navegação ao léu: viajar é preciso, chegar não é preciso, cantar, no pentagrama dos antigos navegadores (como o fez, aliás, o múltiplo Fernando Pessoa – 1888-1935), o internauta.

Se, de acordo com a concepção genettiana, o hipotexto do hipertexto em pauta é uma tese de doutoramento em literatura brasileira, o presente livro não padece de ranço acadêmico, na medida em que constrói uma linguagem dinâmica, às vezes coloquial, sempre direta, mesmo se trabalhada esteticamente, contrapondo linguagens estéticas, como a literatura, o teatro e o cinema, e contemplando, inclusive, outras linguagens, não necessariamente estéticas, como a televisão e o rádio. Embora lance mão, quase o tempo todo, da paráfrase, que diz, de outro modo, o texto de Nelson Rodrigues, seu discurso em torno da obra rodriguiana não redunde em tautologia, dado que a (re)construção parafrástica acrescenta, ao mesmo tempo que insere leituras e releituras prismáticas de uma obra assaz complexa. Não caindo no lugar-comum de repetir os chavões sobre a produção de Nelson Rodrigues, como, por exemplo, se sua obra é realista ou se é naturalista (cada uma dessas estéticas tem seu código: aquela retrata, traçando uma crítica, ao passo que a segunda fotografa, sem, contudo, enunciar juízos críticos), o professor universitário tange instrumentos vários, configurando um concerto, ao qual são convocadas vozes literárias, teatrais e cinematográficas. Funda-se uma polifonia, às vezes com dissonâncias, que ferem

ouvidos finos. O realismo do século XX metamorfoseia-se, na senha rodriguiana, em tragédia carioca, melodrama brasileiro, em “comédia da vida privada”, em “a vida como ela é”... E toda essa “geléia geral” vem apimentada com forte carga de erotismo à la naturalismo, estruturando, então, um naturalismo-realismo.

A obra rodriguiana atinge o coração mesmo da mimesis e dialoga, extemporaneamente, com Theodor Adorno (1903-1969), em cuja *Teoria estética* (1968), traduzida, em 1998, por Artur Morão, lê-se este fragmento, denunciador da razão instrumental:

A arte é o refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separando-se e, no entanto, não inteiramente separado. A sua recusa das práticas mágicas, dos seus antepassados, implica participação na racionalidade. Que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reação à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado (p. 68).

De maneira cirúrgica, o parágrafo inaugural das “Considerações finais” enuncia, então:

Ao contrário do que comumente se tem inadvertidamente propalado, a dramaturgia de Nelson Rodrigues estrutura-se abalizada pelo signo da racionalidade, da quebra deliberada de valores, da agressividade, da contundência, mas, ainda que pareça paradoxal, sobretudo da sensatez. O autor, não optando por explorar o lado mais acessível ou aceitável, portanto mais imediato e fácil do ser humano, prefere expor, provocar, denunciar e questionar as zonas obscuras e inconfessáveis do ser. Aí cultivam-se e nutrem-se as paixões exacerbadas que beiram a ilogicidade e, se absurdas, por um lado, são, por outro, presentes, óbvias e latentes no cotidiano (este, sim, quantas vezes absurdo, irreal, surreal e ilógico).

Com seu instigante aforismo “O brasileiro é um Narciso às avessas”, a estética rodriguiana apresenta e representa um espelho em que cada um vê a face, ou farsa, que não quer ver. A mimesis terá, então, seu verso e seu reverso, e, como num tecido, seu lado direito e seu avesso. Mais do que o traço expressionista, a marca surrealista de Nelson Rodrigues realça o pesadelo (que é um sonho, mas sinistro) da realidade, psíquica e social.

Para além da mimesis, outro conceito da *Poética* de Aristóteles ressignifica-se em Nelson Rodrigues: a catarse, na medida em que a tragédia carioca e, ao fim e ao cabo, toda a arte rodriguiana não visam ao alívio, à descarga das emoções, à apaziguação, à purificação, à expurgação, antes provocam tensão, mal-estar, confusão de sentimentos, poluição mental, desconforto total. Embora com teor diferenciado,

a criação do dramaturgo recifense-carioca remete, significativamente, ao teatro épico do alemão Bertolt Brecht (1898-1956), que, mais do que comover, objetiva mover o espectador. A desmedida rodriguiana não radica no herói, antes origina-se na própria condição da classe média, que, em toda a sua nudez dramática, será castigada, ao mesmo tempo que, num gesto anti-catártico, serão punidos a platéia, o leitor, o (des)fruidor fortuito. Frutos bastardos de uma cultura judaico-cristã, somos todos culpados, merecendo, portanto, no jogo trágico de *hybris-nemesis*, o pior dos castigos, o castigo de viver. Não têm moral as fábulas rodriguianas, pois são imorais, amorais, “transmorais”, colocando-se acima e abaixo do bem e do mal. A epígrafe rodriguiana do tópico *Álbum de família* define uma dramaturgia chocante: “Um teatro desagradável... obras pestilentas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia”.

Pois que de tradução se trata, como traduzir a obra de Nelson Rodrigues? De que maneira se efetuam e se efetuaram transposições da arte rodriguiana, seja para o teatro, seja para o cinema? Quais os encaixes e os desencaixes? Onde há falhas e onde há acréscimos? Com seu denso discurso intersemiótico, Joel Cardoso debruça-se intensamente sobre questões, quase aporéticas, da tradução, adaptação, transposição de sistemas sógnicos. Onde está a excelência? Não haverá, nunca, resposta para questões tão fundamentais; no entanto, é preciso, sempre, refletir sobre a travessia de signos, sobre o troca-troca de linguagens, sobre o espelhamento sógnico. Depois de ter, paciente e argutamente, atravessado toda a obra de Nelson Rodrigues e analisado sua transposição para o teatro, o cinema, a televisão e, até, o rádio, Joel Cardoso traça, no excelente tópico das “Considerações finais”, quase um tratado sobre a tradução intersemiótica, que constitui um desafio terrível a quem se propõe a deslocar sistemas de signos, a adaptar códigos estéticos, a fazer a travessia de estruturas significantes. Com grande conhecimento de causa, advoga ele a necessidade da tradução ou transposição ou adaptação, que, ocorrida no caso da arte de Nelson Rodrigues, tem êxitos e fracassos. Seriam coisas cíclicas e cínicas do destino trágico-cômico da atividade estética humana.

Metalinguagem, *mise en abyme*, jogo especular: essas categorias fulcrais da teoria da literatura atravessam, em todas as direções, a leitura, promovida por Joel Cardoso, que, no entanto, deixa intervalos, interstícios, brechas para que seu leitor, comum e especializado, os preencha com reflexões e inquietações.

Não posso deslocar minha leitura de *Nelson Rodrigues, da palavra à imagem*, da vida de seu autor. Biograficamente, por conseguinte, encontro, aqui e ali, no espelho do texto, a imagem de Joel Cardoso, paulista, nascido no seio de família protestante, formado, mui eruditamente, em Minas Gerais, e tornado, por destino dionisíaco, paraense. Em suas densas e intensas atividades acadêmicas, Brasil afora e Brasil adentro, o professor universitário destila, com sua verve, seu veneno nas veias corruptas de nossa hipocrisia de cada dia. Tal qual Nelson Rodrigues, provoca, faz

pensar, faz, algumas vezes, penar. Nunca quis gozar de unanimidade de afeto, porque todo consenso seria suspeito. Com Joel Cardoso, aprendo sempre, inclusive, lendo *Nelson Rodrigues, da palavra à imagem*, que todo professor, verdadeiramente cômico de sua missão, é uma espécie de Sócrates, acusado de não acreditar nos deuses, de corromper a juventude, de não aceitar as regras da “democracia”. A sala de aula é um palco e uma tela, onde se representam, tantas vezes, para quem tem olhos de ver e ouvidos de ouvir, uma peça rodriguiana. E minha abordagem metonímica – do autor deste livro, que honradamente prefacio, ao autor estudado - captura um fragmento de Nelson Rodrigues, que poderia ser um *alter-retrato* de Joel Cardoso: “Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico (desde menino)”. Angelical e demoníaco, o texto rodriguiano e sua acadêmica leitura promovem, não mais um prosaico e suspeito paradoxo, mas um oxímoro, que, retoricamente, articula conceitos antitéticos, sintetiza opostos, une pólos antagônicos. Nesse sentido, os chocantes aforismos de Nelson Rodrigues, que fazem pensar nas frases-de-efeito do também dramaturgo irlandês Oscar Wilde (1854-1900), denunciam um pensamento fantasticamente dialético.

Outro intertexto biografêmico digno de nota, porque original, é a linguagem musical que Joel Cardoso, pianista-amador, insere em seu estudo; raramente se leem, em trabalhos críticos literários, signos musicais, até naqueles que tratam da canção popular brasileira, por exemplo, onde o código musical e o código literário estruturam-se. O professor da UFPA demonstra, em sua pesquisa da tradução intersemiótica da obra rodriguiana, que é maestro de signos.

Já em se tratando de intratexto, Joel Cardoso reapresenta sua dissertação de mestrado, defendida em 1996, na UFJF, *Morte em Veneza, uma viagem intertextual*; em termos de tradução intersemiótica, é muito significativo o fato de o protagonista-escritor do romance *Morte em Veneza* (1912), do alemão Thomas Mann (1875-1955), ter-se transformado em músico no filme homônimo, de 1971, do cineasta italiano Luchino Visconti (1906-1976).

Nelson Rodrigues firma-se, na dramaturgia brasileira, como um clássico, no sentido conferido por Italo Calvino (1923-1985), que, em *Por que ler os clássicos* (1991), postula: “um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente repele-os”. Nas linhas e nas entrelinhas da tese-livro-tese de Joel Cardoso, afirma-se a dialética da obra rodriguiana, polemicamente seminal.

Em seu estudo polifônico, Joel Cardoso intertextualiza, no fragmento abaixo, o sociólogo recifense Gilberto Freyre (1900-1987), que caracteriza “Nelson Rodrigues no panorama teatral brasileiro (...) (como) uma mistura de tapuia e grego. Tapuia, porque genuinamente nacional e autêntico; grego, porque, incorporando a

tradição, adaptou-a ao contexto e cultura nacionais, atualizando-a”. Em minha leitura intertextual, releio, subitamente, o verso paradigmático de Mário de Andrade (1893-1945), que, no seio de sua *Paulicéia desvairada* (1922), brada: “Sou um tupy tangendo um alaúde”; no concerto dos signos, ressoa-se mais um esplendoroso oxímoro.

Como um dos apêndices de *Nelson Rodrigues, da palavra à imagem*, Joel Cardoso insere um levantamento de estudos sobre o escritor, onde constam, é claro, teses e dissertações universitárias; sem dúvida que essa fortuna crítica acadêmica mereceria uma ampliação, mas não justifica, em caso algum, a ausência, flagrante e escandalosa, da obra rodriguiana nos foros da Universidade brasileira.

Maldito, mórbido, iconoclasta, cínico, crítico do cinismo, sinistro, furiosamente escandaloso, “abominável autor”, *kitsch* por excelência e insolência, Nelson Rodrigues não frequenta os livros canônicos de literatura brasileira, os tratados de história da literatura brasileira, os compêndios da literatura nacional. Será ele uma presença mais que incômoda, muito constrangedora, *persona non grata* nos círculos fechados da Academia, *intra muros* acadêmicos, na elite universitária. Professor universitário com todas as laudas, Joel Cardoso rompe as fronteiras de uma Academia preconceituosa e, paradoxalmente, entroniza Nelson Rodrigues num lugar onde ele, acredito, não gostaria, jamais, de estar, mas que lhe é devido, porque a Universidade se constitui, *per omnia saecula saeculorum*, *locus* de debates, laboratório do saber, nicho da consciência dos signos sociais e estéticos. E a obra de Nelson Rodrigues continua, brilhante e contundentemente, a esbofetear a hipocrisia burguesa, humana, demasiado humana. Joel Cardoso surge como arauto.



INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Quando optamos por trabalhar com os textos de Nelson Rodrigues, transpostos para o cinema e televisão, pensávamos, inicialmente, fazê-lo sob uma ótica expressionista, já que essa estética pontua, sobretudo tematicamente, toda a obra do autor. Algumas questões se fizeram, imediatamente, presentes. Nelson Rodrigues é o autor cuja obra serviu de hipotexto para inúmeros cineastas. É, aliás, dos autores nacionais, o mais “traduzido” para o cinema de toda a história de nossa Literatura.

No processo diegético, entretanto, nem todos os diretores conseguiram o impacto e a força que a obra de Nelson encontra, quando levada ao palco. Algumas soluções, extremamente funcionais no teatro, descontextualizam-se, e perdem o vigor impactante, quando transpostas para a tela grande. Há, por outro lado, que se levar em consideração que, em sendo o cinema uma linguagem distinta e específica, com recursos, sintaxe e gramática próprios, não há que se esperar a mesma funcionalidade dos efeitos obtidos, quando da representação teatral.

O nome de Nelson Rodrigues sempre se constituiu e se constitui, ainda hoje, um chamariz para o grande público. É graças à polêmica que se instaurou em torno de seu nome, motivada por sua história pessoal, por suas afirmações categóricas, por suas opiniões contundentes, sempre expressas corajosamente e, enfim, principalmente por sua obra, que o público prestigia o espetáculo. Em se tratando de NR, o que motiva o público é, em última instância, a procura do inusitado, do escandaloso, indissolúvelmente ligados ao nome do autor. Procuramos, na pesquisa empreendida, verificar, portanto, em que medida o autor está preservado em sua originalidade no processo transpositivo.

Empreendendo a busca da decantada estética expressionista, reiteradamente apontada como norteadora na obra do autor, tivemos, quando da nossa viagem à Alemanha (setembro/outubro de 1998), a oportunidade de ver, integralmente, a pintura expressionista em Munique. Frente aos quadros, ocorreu-nos, porém, que, quanto à visibilidade, mais que a influência expressionista, inegavelmente presente no visual de algumas películas, o que evidenciamos, em se tratando do cinema que trabalhou com os textos de NR, é a presença dos postulados da escola expressionista, muito mais detectáveis tematicamente (vide temas cultivados obsessivamente ao longo da carreira do autor - sexo, taras, incestos, morte, inconformismo e desajustes familiares / sociais, quebra de tabus etc.) que na escolha dos processos estéticos ligados à representação visual do Expressionismo, principalmente, se pensarmos nessa estética, tomando como base o que a caracterizou esteticamente no cinema expressionista alemão. Optamos, a partir daí, por não direcionar na busca dessa estética o ponto central de nosso trabalho. Assinalaremos, quando se fizer oportuna, a presença de traços dessa escola, porém, incidental e tangencialmente.

Modernamente, salvo raras abordagens vistas como exceções honrosas, um caos mais ou menos generalizado se institucionalizou no universo da crítica literária. À análise de uma obra de arte pode se propor diversas modalidades de abordagem. Se, por exemplo, se priorizar o lado social ou a gênese histórica da obra, enveredaremos para uma combatida – combatida? – e, de certa forma, ultrapassada modalidade de postura crítica, cujas (de)limitações centradas nas relações sociológicas, priorizam, fundamentalmente, o universo em que a obra foi concebida e/ou constituída.

A crítica pode, já numa segunda perspectiva, também enfatizar a obra, enquanto constituição e processo em si mesma. A análise (con)centrar-se-ia, nessa perspectiva, única e exclusivamente na obra, fazendo dela, além do próprio objeto, seu início e fim. Há que se considerar aí a possibilidade – por vezes deliberada, outras vezes não – de interferência do artista, ou seja, do ser criador na concepção da obra, como uma postura ou uma alternativa perfeitamente possível.

Outra possibilidade do fazer crítico é debruçar-se no estudo da recepção das obras à época em que foram concebidas ou, o que se dá mais comumente, *a posteriori*.

Acontece, porém, na maioria das vezes, que o estudioso, inter-relacionando algumas das modalidades aventadas, acabe por associar algumas delas de acordo com as características que compõem o objeto a ser analisado; no nosso caso, o texto literário, que acabaria por definir, ele mesmo, a melhor abordagem analítica que lhe seria pertinente.

Nem sempre, contudo, a vida de um artista, aqui, a figura do escritor – ser imaginário, quase etéreo e inalcançável que se oculta na obscuridade da página, por vezes perceptível nas entrelinhas ou nos desvãos do texto - desperta a atenção ou a curiosidade dos leitores. A urdidura narrativa acaba, então, por tecer, ela mesma e por si mesma, o universo que – (in) finito – não extrapola os limites da sua concepção, mantendo-nos, enquanto leitores, presos à sua trama, à escritura, ao universo ali presentificado e materializado. Seria, no caso, uma literatura cujo mundo ali constituído já bastaria para alimentar a expectativa do leitor desavisado e, em satisfazendo plenamente essa expectativa, acabasse por lhe cercear a imaginação, inibindo-o, destarte, quanto à formulação das interrogações que, porventura, propusesse e que o conduzissem ou o impelisse para além dos limites da escritura.

Embora mais raros, outros casos há, no entanto, em que o texto emerge tão impregnado pela presença viva, latente e potencial de seu criador, por uma força que, incontestemente e inegavelmente presente e próxima, quase se materializa, tornando-se impossível não admiti-lo e reconhecê-lo como ser constitutivo da criação. Imprescindível, transforma-se, então, no (quase único) suporte possível para a travessia rumo ao entendimento e análise da criação ficcional. Como suporte e apêndice necessários, nesse caso, a compreensão da tessitura textual se processa potencialmente quando perpassada ou referenciada explícita ou implicitamente pelo

biográfico. Este parece ser, indubitavelmente, o caso Nelson Rodrigues, figura *sui-generis* de nossas letras, cuja obra já não é mais possível dissociar da lenda que se formou em torno do próprio criador.

A obra desse autor, e quanto a isto não resta a menor dúvida, continua tão atual quanto na época em que foi concebida. Talvez uma obra já não tão chocante – os mecanismos utilizados pelo autor, tanto na prosa, como na dramaturgia, por força da repetição, tornaram-se menos surpreendentes e também, por outro lado, a hipocrisia encontrou um grande aliado no cinismo –, mas, ainda, indubitavelmente, continua pertinente e, inegavelmente, provocativa. Ao longo do tempo, num processo concomitante, as expressões artísticas, quaisquer que sejam elas, de um modo geral e a Literatura em particular, encontraram, incorporaram e assumiram formas expressionais que, *in fine*, se não neutralizaram pelo menos ofuscaram os achados de NR.

Assim, os textos do dramaturgo recebem reiteradamente leituras e releituras, servindo de matéria-prima para a criatividade não só aos mais diversos criadores teatrais como também aos diretores e produtores de cinema e televisão.



AUTOR E OBRA

AUTOR E OBRA

Nascido na Recife de 1912, Nelson Rodrigues provém de uma família de jornalistas. O pai leva-o, aos treze anos, para a redação do jornal onde passa a colaborar, *a priori* com notas, na cobertura policial. No contato diuturno com a criminalidade, naturalmente, familiariza-se com esse universo da marginal, do qual extrairia vasto material para trabalhar e desenvolver-se como escritor.

Como dramaturgo, é autor de dezessete peças. Redator e comentarista esportivo, cronista, contista, folhetinista e romancista, sua obra, ambienta-se, primordialmente, na paisagem suburbana carioca, para ater-se, numa opção deliberada, ao lado menos recomendável do ser humano, zona de conflitos interiores que, aflorando, trazem à tona, principalmente, os comportamentos repreensíveis socialmente. Com raras exceções, suas personagens, entregando-se tragicamente às paixões que as impulsionam, sempre encontram, ao cabo, uma punição pela conduta por que optam.

Vestido de Noiva, A Mulher Sem Pecado, Álbum de Família, O Beijo no Asfalto, A Falecida e Toda Nudez Será Castigada estão entre suas peças mais conhecidas.

Inovadora, *Vestido de Noiva* marca seu primeiro grande sucesso, dando-lhe unanimidade de público e crítica. Estigmatiza-o, entretanto, *a posteriori*, por constituir-se como estrutura paradigmática cobrada ao longo de sua vida. Marco tardio da modernidade no teatro brasileiro, a peça sacode o marasmo em que se estagnara a nossa dramaturgia. Apesar de referencial, *Vestido de Noiva* não impedirá o autor de tentar outros rumos, abandonando o estilo que o consagrara, para enveredar, ousada e temerariamente, por vias outras até então impensáveis no contexto cultural e artístico da época. Interessante notar que, mesmo atualmente, a crítica em geral – e a acadêmica de modo particular – continuam a ter nessa peça o paradigma do teatro rodriguiano. Não que ela não o seja. A obra do autor, porém, evoluindo, propõe-se uma trajetória que, formal, estrutural ou conteudisticamente, aponta para outros rumos, alguns, até então, inusitados. Se *Vestido de Noiva*, o seu germen inicial, deu-lhe um reconhecimento unânime e notoriedade, a produção que vem a seguir marginaliza-o. Inquieto, porém, o criador não se acomoda ao sucesso inicial, tampouco se restringe à repetição das fórmulas aceitas; ao contrário, supera-se, numa incansável busca de renovação. As possibilidades de renovação, no entanto, acabam por se limitar às escolhas temáticas, que tornaram o autor combatido e renegado.

Segundo Sábato Magaldi,

há um teatro no Brasil antes e depois de Nelson Rodrigues. De uma afirmação inicial polêmica, em que o insulto de tarado não se mostrava o mais violento, com sete peças proibidas pela censura e a muito custo liberadas, ele acabou por tornar-se, nos últimos anos de vida, a única unanimidade do nosso palco. Personalidade radical, lutou contra a corrente e propôs uma linguagem revolucionária, modificando nossa dramaturgia em vários níveis. (...) Sem abdicar do poético, assimilado espontaneamente, Nelson nunca esqueceu a corporeidade cênica do drama. Todos reconhecem a vocação teatral

de seu diálogo, feito de economia e valorizando demais a presença do ator. As peças pertenceram, desde o início, ao domínio do teatro e da literatura, feito que não era norma entre nós. A linguagem foi a maior contribuição de Nelson ao teatro brasileiro.¹

Numa linguagem extremamente funcional, que prima pela economia, pela abordagem direta, desmascara, contínua e impiedosamente, o homem reprimido e enjaulado em um universo sócio-cultural estruturado na hipocrisia e na falsidade. São, portanto, as relações comportamentais dessa sociedade, cuja exteriorização fundamenta-se no cinismo, que o autor trabalha, tocando no seu âmago – a constituição familiar – para, expondo-o, desestruturá-lo. Os protagonistas rodriguianos transitam e são constituídos (d)nessa miserabilidade existencial que tange, por vezes, o implausível, o absurdo. Teve a coragem necessária para, despindo o homem de suas máscaras sociais convencionalmente assumidas, colocá-lo, miserável e nu, face às próprias fraquezas, à sua própria prepotência, confrontando-o, também, com seus espectros interiores, com o lado inaceitável do ser. Inaceitável, naturalmente, se levadas em consideração as normas socioculturais vigentes. Óbvio que, ao criar esse universo, cuja autenticidade era rejeitada antes mesmo de ser discutida, quando a ênfase do teatro brasileiro, dado o momento histórico em que vivíamos, tendia para os assuntos políticos e sociais, NR, deliberadamente, opta por temas pessoais, voltados para o psicológico, para o mitológico e para o místico, devolvendo o homem à sua constituição original, que o redimensiona enquanto ser. Nessa rejeição deliberada ao convencional, empreende, inegavelmente, uma busca, ainda que por vias oblíquas, do autoconhecimento. Interessa-lhe, sobretudo, a miséria existencial. Torna-se reacionário e contundente quanto às suas opiniões políticas. Daí o exacerbado desprezo que nutrem por ele algumas das mais proeminentes figuras da época. A polêmica alimentou a sua vida. Não se omitia frente a qualquer assunto. Por seus conceitos e opiniões não só ganhou como estimulou desafetos.

A obra rodriguiana transita pela zona do consciente, resvalando para as zonas escorregadias e obscuras do inconsciente; trabalha o elemento dramático, conferindo-lhe uma força até então inusitada no textos teatrais brasileiros. A presença do elemento trágico², quer no sentido clássico (regido pelos deuses e por um destino soberano), quer na concepção moderna e cotidiana (marcada pela caracterização de uma violência – mormente a urbana - e desrespeito impiedosos), norteia a sua produção, mesmo a deliberadamente cômica. No programa de apresentação da peça *Senhora dos afogados*, em 1954, o autor, num conceito próprio, declara que *o que caracteriza uma peça trágica é, justamente, o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama Vida é o que se representa no palco, e não o que vivemos cá fora*. Há, nele, também, uma postura deliberada, uma recusa ao/do mimético, concepção esta em conformidade com as proposições de inovação, estéticas e artísticas, que caracterizaram o surgimento do Modernismo.

1 Comentários críticos de Sábato Magaldi transcritos da página da Internet 'www.2vezesnelson.com.br' (Ago/1999), em que discorre sobre espetáculos em cartaz daquela companhia.

2 Sobre a relação entre trágico e modernidade no teatro de NR, ver LOPES, A. L., *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno*, de 1993.

Senhor de um humor cáustico, beira temerariamente as raias do grotesco³, sem, no entanto, abrir mão, quando menos se espera, de uma eventual, mas sempre bem-vinda, emergência poética amenizadora da aridez do terreno.

Sábato Magaldi divide a produção teatral de Nelson nos seguinte blocos:

a) Peças Psicológicas: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Valsa nº 06* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957), *Anti-Nelson Rodrigues* (1973);

b) Peças Míticas: *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Dorotéia* (1946), *Senhora dos afogados* (1947);

c) Tragédias Cariocas: *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1961), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1956), *A serpente* (1978).

Para conhecimento do autor, há um documentário *Nelson Rodrigues – personagem de si mesmo*, apresentado pela TV Cultura, que traz não só depoimentos lúcidos do autor sobre a sua vida e sua obra, como também trechos da entrevista feita no programa *Vox Populi*, em 1978. Com apresentação de Mona Dorf, o documentário registra, ainda, depoimentos de críticos, de artistas e de familiares, enfim, de pessoas que conviveram com ele ou trabalharam, em diferentes épocas e instâncias, com os seus textos. Dentre estes depoimentos, cumpre destacar as participações de Fernanda Montenegro (para quem o autor é *um clássico em si mesmo*, intuindo o espanto, a carência, a esquizofrenia), Antunes Filho (redimensionador do universo do autor), José Lino Grunewald, Sábato Magaldi (para quem NR “contamina” a literatura brasileira, mostrando um *Brasil brasileiro*.), José Celso Martinez (sempre polêmico e original), Sônia Oiticica (sob cuja ótica encenar NR significava colocar o autor e não o ator em destaque: *a crítica não falava do ator, falava do autor*), Walter Clark (segundo o qual NR *foi muito filmado e mal filmado*), Armando Nogueira (jornalista), Otto Lara Resende (com quem NR se queixa da *revolução dos cretinos fundamentais*).

No documentário a que ora nos referimos, NR, ao fazer suas declarações corajosas e bombásticas, algumas realmente primorosas, além de se expor, por vezes de forma temerária, reafirma um estilo, auxiliando no entendimento dessa personalidade controversa:

– *Não, não sou um autor pornográfico. Entre o pornográfico e o moralista, eu sou o moralista*, afirma, e, logo a seguir, *o único lugar onde o ser humano expia os seus pecados é nas minhas peças*.

Perguntado sobre a sua posição no panorama teatral brasileiro, ressalta que sua contribuição se deve *a um certo sentimento trágico do Brasil, (...) a um mau-gosto. Eu tenho um mau-gosto agressivo. A obra de arte deve ser imperfeita. A imperfeição é feminina. Da imperfeição da tocadora de piano e não da fazedora de bordado*.

3 Wir definieren also das Groteske als dem Umschlag der Komik ins Irrationale durch das Zerreißen des Nexus zwischen Ursache und Wirkung. (Denifimos o Grotesco como a transformação da comicidade em irracionalidade, através da ruptura do nexa entre causa e efeito.). CRAMER, T. In: FLEISCHER: 1972, 10

Assumia, euforicamente, a própria morbidez: – *Não tenho medo de confessar minha morbidez. Eu a recebo como uma graça de Deus.* Assumia, também, a transferência da vida pessoal, das tragédias que vivenciou e protagonizou para o corpo de sua obra: *Todo autor é autobiográfico e eu o sou. O que acontece na minha obra são variações infinitas do que aconteceu na minha vida.*

Aponta, aí, para o caráter reiterativo de quase obsessão que verificamos na sua obra. Os mesmos temas aparecem, com variações, à exaustão. Em relação ao que acabamos de afirmar,

num desaviso quanto ao autor que estamos tratando, poderíamos pensar ou deduzir que Nelson (...) possuiria uma repetitividade enfadonha, resultante de uma pobreza criativa, o que não é de maneira alguma o caso. Nelson é coerente na sua forma de criticar e perscrutar o cinismo, as taras, a solidão humana, nosso psiquismo, uma falsa ética da sociedade e os papéis que seus participantes exercem. A forma como realiza tais coerências é marca registrada, sabida e intencional de Nelson Rodrigues, fazendo com que o mesmo tema apareça com variações em diferentes peças.⁴

Exímio criador de frases de efeitos, tornou-se popular por suas declarações categóricas, provocativas, por exemplo: *Se os fatos estão contra mim, pior para os fatos;* ou ainda, *não é verdade que todas as mulheres gostam de apanhar: só as normais, as neuróticas reagem.*

NR foi primordialmente um humanista. O epíteto de *reacionário*, com o qual se tornou famoso, e que acabou, provocativa e ironicamente, por assumir, precisa ser revisto. Era, isto sim, um inconformado. Redimensionando a tragédia grega, tira-a da sua tragicidade pomposa, distante, quase inatingível, para situá-la no âmbito do cotidiano moderno. Conferiu às situações, às personagens, aos tipos descritos na sua obra o despudor necessário para criar e caracterizar para além realismo, sem, contudo, abdicar da mais genuína autenticidade.

4 SALOMÃO, I. 2000. p. 17.



PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Do conjunto da obra de Nelson Rodrigues, peças para o teatro, romances e algumas crônicas escritas para jornais (hipotexto), interessam-nos, aqui, as que deram origem a alguns filmes (hipertexto) dela oriundos. Levaremos em conta, principalmente, as reflexões teóricas da escola francesa⁵ principalmente de:

a) Gerard Genette (precursor de Kristeva, segundo o qual há sempre num texto literário – qualquer que seja ele – a presença efetiva e de outros muitos textos que o antecederam),

b) Passando por Laurent Jenny (para quem “*a obra literária entra sempre numa relação de realização de transformação ou de transgressão*” em relação aos seus “*modelos arquetípicos*”⁶, mesmo quando a obra não se enquadra em paradigmas anteriores, a relação é ainda possível por oposição.),

c) para nos atermos, prioritária e fundamentalmente, nas reflexões teóricas propostas por Yanick Mouren.

O enfoque analítico, já que o campo de trabalho que se nos oferece é muito amplo, (con)centrar-se-á, basicamente, no estudo em torno das personagens. De como se realizaram no plano literário e, transmutando-se, ganharam, na concepção filmica (televisiva), outra existência, personalidade, consistência, enfim, realização plena. De quais modificações o cineasta ou o diretor lançaram mão para que o filme, como obra de arte distinta, autônoma, se viabilizasse ou, ainda, como, no texto fílmico, estas mesmas personagens passaram a ter autonomia, constituindo-se interior e/ou exteriormente.

Como afirma Ribeiro, em NR

as personagens são tipos. Logo, deveriam se caracterizar por traços reduzidos e marcantes, configurando o exagero. E assim são. Entretanto, ao mesmo tempo, pequenos detalhes de caracterização, comportamento ou linguagem, aproximam-nos de tal forma que se tornam um pouco de cada espectador ou seu vizinho.⁷

Esta é, pois, a ótica através da qual procuraremos ver as personagens, tratá-las e caracterizá-las.

Para Genette, cabe ao leitor, no final, a (re)constituição, uma vez estabelecidas as correlações, parcial ou definitiva da obra já que, segundo ele, *o tempo das obras não é o tempo definido na escrita, mas o tempo indefinido da leitura e da memória.*⁸

5 Escola francesa, na acepção e uso que lhe confere René Wellek, cujos trabalhos se contrapõem, primeiro, à visão meramente historicista, mola mestra dos estudos comparatistas então em voga e, segundo, à posição norte americana, surgindo daí um novo enfoque e um novo núcleo de propostas para a abordagem e crítica dos estudos literários.

6 JENNY, L. (1979), p.5

7 Ribeiro, 1988. p. 49.

8 Cf. GENETTE, 1966.

Yanick Mouren, ao tratar da transposição diegética⁹ em seu aspecto espacial, temporal e social, mostra como um romance ou novela tomados como ponto de partida na transposição fílmica, sofre modificações e/ou adaptações.

Distintos, Cinema e Literatura possuem linguagem e signo característicos: fundamenta-se o primeiro, essencial e basicamente, no ver; enquanto a Literatura, ao se valer da palavra, ao se expressar através (n) dela, narra, descreve e/ou reflete. Quanto à pertinência ou não de adaptar obras literárias para o cinema, trata-se, ainda hoje, de um tema extremamente controverso, estando, portanto, longe de que críticos e especialistas cheguem a um consenso.

O problema maior das adaptações é a vulgarização, côm, aliás, já no início da década de 90 advertia o crítico cinematográfico André Basin.¹⁰ A postura crítica tradicional elege o romance, apontando-o como superior ao filme. A posição contrária, entretanto, já ganha, hoje, vulto. A questão, no entanto, não se sustenta, uma vez que ambos – livro e filme – devem ser tratados e analisados independentemente. São plenamente autônomos nos seus respectivos contextos, passíveis, portanto, de realizações, leituras e análises distintas, embora se inter-relacionem intermitentemente. No processo migratório do texto literário para o fílmico, há, inevitavelmente, dependendo da perspectiva em análise, perdas e ganhos. A fidelidade do processo diegético é sempre passível de relativização e não é, cremos, a observância cega da fidelidade ao hipotexto que irá assegurar a qualificação hipertextual. Há, inclusive, defensores da tese de que quanto mais distante do texto literário original – teatro, romance, conto –, tanto melhor, como texto autônomo e totalmente desvinculado, será o filme resultante. Trata-se, aí, de procura ou postura previamente deliberadas do criador quanto ao distanciamento entre hipo e hipertexto.

Casos há em que uma obra, reconhecidamente consagrada da Literatura, acabe por gerar um filme medíocre. Mais frequentes, os exemplos do contrário têm mostrado que filmes de primeiríssima grandeza, geniais mesmo, tiveram como ponto de partida obras consideradas menores literariamente. O que importa é que o filme-arte deve partir “*efetivamente de uma idéia-emoção de beleza, que, ao ser transmitida, leva o espectador consciente para a fruição completa e maravilhosa de uma grande obra.*”¹¹

Lembramos, com Fassbinder, um dos grandes cineastas da Alemanha, em notas sobre a filmagem de *Querelle*, que

A filmagem de obras literárias não é, como se pensa frequentemente, a tradução de um tipo de linguagem (literária) para uma outra (cinematográfica). Os filmes baseados em obras literárias não têm que reproduzir as imagens que o leitor formou ao ler.¹²

Cinema e Literatura, (co)existindo histórica, política, filosófica, social, geográfica e culturalmente, se interpenetram, influenciando-se mutuamente. Já que

9 O termo *diegese* tinha, em Genette, originalmente, o sinônimo de história. É, aqui, utilizado como universo espacial-temporal no qual se desenrola a história, local do significado, opondo-se, ou correlacionando-se ao *universo do écran*, local do significante fílmico. Nomeia a passagem (transposição) de um signo (código) para outro.

10 Cf. BASIN, A. (1991). p. 94

11 RITTNER, M. (1965). p. 33.

12 FASSBINDER, R. M. 1988. p. 188.

não dissociados e não tendo existências estanques, nessas interligações ou inter-relacionamentos, entrecruzando técnicas autônomas, servem-se, além da mesma realidade, da mesma matéria prima: a vida e a arte. Se é praxe pensarmos na Literatura tradicionalmente influenciando o cinema, ao fornecer-lhe textos que, roteirizados, constituir-se-iam nas tramas cinematográficas, não há mais, por outro lado, como negar a intromissão do cinema na produção literária, principalmente na produção contemporânea. As técnicas e procedimentos cinematográficos se imiscuíram no fazer literário, emprestando-lhe alguns de seus recursos.

Os textos - tanto os literários quanto os filmicos, dialogando intermitentemente, complementam-se, misturam-se, associam-se, modificam-se, contrapõem-se e, ao mesmo tempo, têm realidades, características e especificidades distintas. A abordagem intertextual, mais que necessária, faz-se imperativa, impondo-se, cada vez mais, não só nos textos pertencentes a um mesmo nível de estruturação, como, abandonando as estruturas e caracterizações inerentes à sua gênese, virem a se realizar intersemioticamente.

A transformação séria ou transposição é, sem dúvida nenhuma, a mais importante de todas as práticas hipertextuais. No mínimo, nós a sentiremos no caminho, mesmo que fosse só pela importância histórica ou pelo cumprimento estético de algumas das obras das que aí sobressaiam. É importante também pela amplitude e pela variedade dos processos que concorrem.¹³

A especificidade do fazer literário é, em Genette, o que ele denomina como “transtextualidade”, isto é, tudo que o coloca um texto em relação manifesta ou secreta, voluntária ou involuntariamente, com outros textos. Enumeramos, de acordo com esse teórico, as seguintes possibilidades de relações intertextuais:

a) intertextualidade – reporta-se ao termo criado por Julia Kristeva – simplificando, talvez demasiadamente, diríamos ser a denominação para a co-presença de um ou mais textos entre outros textos;

b) paratextualidade – remete-nos a um contexto mais amplo na relação de um texto com outro, isto é, a um paratexto. Referir-se-ia aos títulos, aos subtítulos, aos prefácios, às epígrafes, às ilustrações ou a quaisquer outros acréscimos elucidadores da obra enquanto criação literária;

c) metatextualidade – relação alusória que vincula um texto a outro, ou remete a um outro, sem, no entanto, citá-lo explicitamente;

d) hipertextualidade – relação presente de um texto (hipertexto) com um texto anterior (hipotexto). Trata-se, portanto, de um texto criado a partir de outro pré-existente, a cujo processo Genette denomina transformação. Para exemplificar, recorre a vários exemplos: a *Eneida* e o *Ulisses*, que não se derivariam da *Odisséia* apenas por comentá-la, mas, e sobretudo, por transformá-la, enquanto modelo anterior, direta ou

13 GENETTE, G. (1982) p. 237. Texto original: “La transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce – nous l’éprouverons chemin faisant – que par l’importance historique et l’accomplissement esthétique de certaines des oeuvres qui y ressortissent. Elle l’est aussi par l’amplitude et la variété des procédés qui y concourent.”

indiretamente. Os textos resultantes, no caso, *Eneida* e *Ulisses*, embora concebidos a partir da *Odisséia*, apresentam existências próprias e autônomas em relação ao seu modelo arquetípico. Nessa transposição transformadora, o texto resultante se separa, se (auto)(a)firma, se constitui e se distancia do texto anterior, assumindo valores (conotativo, formal, estilístico, semântico, estrutural) distintos.

e) Arquitextualidade: sendo a mais abstrata das relações intertextuais, esta é, na realidade, uma relação que se verifica de forma implícita com um modelo globalizante (pré)existente. Referir-se-ia a um arquetipo genérico, em cujos paradigmas, no geral, se inserem as obras de arte, como, por exemplo, Poesia, Ensaio, Romance, Romance Filosófico, Novela Psicanalítica, Romance Histórico etc.

Segundo a concepção de Genette, *o objeto da teoria seria não apenas o real, mas também, transcendendo a essa concepção, toda a totalidade do virtual*¹⁴. Ora, constatamos, então, que ele já pressupunha, extrapolando o âmbito restrito da escrita, uma extensão maior para a aplicabilidade dos estudos literários.

Linda Hutcheon, em *Teoria da paródia*, faz confluir para a paródia, aqui como um gênero literário, toda transformação lúdica ou burlesca de um texto em outro. Se entre o hipo e o hipertexto houver (trans)formação (de)formadora, satírica (ou não), há a paródia. Propõe uma nomenclatura específica, que, de acordo com o grau e modo de transformação ocorridos, procura abranger as (trans)formações e tipos de relações verificadas entre uma obra e outra.

Já para Laurent Jenny, a hipertextualidade, como, aliás, também em Genette, é uma relação, sempre presente, que se estabelece entre um texto atual (hipertexto) com um outro que lhe é anterior (hipotexto). Essa relação se apresenta com maior frequência entre textos literários (o exemplo clássico é o *Ulisses*, de James Joyce em relação à *Odisséia*, de Homero), embora possa também ocorrer intersemioticamente, isto é, passando-se de um código para outro. Nas proposições de Jenny, há um avanço em relação às teorizações de Genette. Saindo do âmbito da Literatura, um texto pode, por exemplo, ser *traduzido* para uma outra modalidade signica: uma obra literária que originaria um filme (*Morte em Veneza*, de Thomas Mann e o filme homônimo de Luchino Visconti); ou uma novela de televisão (*As pupilas do Sr. Reitor*, de Júlio Dinis e o texto televisivo de nome similar); ou um espetáculo de dança/música (*O beijo*, baseado em textos de Nelson Rodrigues e a versão coreografada criada pela companhia de dança de Belo Horizonte) etc. Em *Ópera do Malandro*, Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra fizeram, mais que uma adaptação, uma recriação para o contexto brasileiro da *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht, retomada, por sua vez, à *Ópera do Mendigo*, de John Gay.

As proposições teóricas de Yanick Mouren, oriundas das concepções de Genette, tratam especificamente dos processos de transposição e adaptação de textos literários em filmes ficcionais. Há, modernamente, uma crescente produção de textos escritos especialmente para o cinema. Porém, quando não se apóia em roteiros originais, o cinema se serve, mais frequentemente, das adaptações de outros textos (romances,

14 GENETTE, G. 1966, p. 12.

novelas, contos, relatos escritos e orais) que não tinham por fim, em sua gênese, a conversão da palavra em imagem. Quando da transposição, segundo Mouren, três são as possibilidades:

a) Adaptação – uma única obra narrativa (romance, novela, conto etc.) gera um filme. É o caso mais comum. Nesse processo, atém-se, principalmente, a três níveis da estrutura narrativa:

- 1) a *diegese* (no sentido do universo de onde vem a história);
- 2) a *história* (sucessão dos acontecimentos), e
- 3) as *personagens*, não enquanto possuidoras de uma psicologia, e mesmo de uma metafísica, mas enquanto seres de ficção providos – ou não – por seus autores de uma idade, uma situação social, elementos nitidamente mais identificáveis que sua interioridade ou psicologia.¹⁵

b) Contaminação, quando mais de uma obra narrativa (mais frequentemente duas) gerará um filme ficcional. O filme *Outras Estórias*, de Pedro Bial, “amarrando” cinco contos de Guimarães Rosa (*Famigerado, Os irmãos Dagobé, Nada e a nossa condição, Substância e Soroco, sua mãe, sua filha*), converteu-se num único filme ficcional. A Rede Globo de Televisão, num outro exemplo, concebeu a novela *Pedra sobre pedra*, estruturando, em narrativa ficcional única, contos, novelas e romances extraídos do conjunto da obra de Lima Barreto.

c) Narrativização - quando os autores partem de uma obra não narrativa (e não ficcional), por exemplo, diários (quando não narrativos), relatos, minutas, documentos etc., para a concepção de um filme de ficção.

Enquanto hipertexto, os filmes, na transposição diegética, 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)textual. Tendo em vista essa concepção prévia proposta pelo hipertexto, cabe ao criador resguardar ou não, no processo diegético, a integridade da obra que origina o filme, tais como seqüência e encadeamento das ações, ou a preservação das personagens do texto original. O processo diegético, em relação ao texto que o precede, caracteriza-se, via de regra, por apresentar

- a) liberdade quanto à supressão ou ao acréscimo de personagens,
- b) mudanças na seqüência e ordenação das ações,
- c) substituição dessas ações – e/ou personagens - por outras, visando agora à concepção do novo veículo utilizado.

Essas alterações devem-se a fatores diversos, desde o aspecto econômico (custo orçamentário do filme, produção), extensão do filme (normalmente em torno de duas horas de duração) para que se torne viável a sua comercialização.¹⁶

15 1) La diégèse (au sens d'univers où advient l'histoire); 2) l'histoire (la succession d'événements); 3) les personnages, non pas en tant que possesseurs d'une psychologie, voire d'une métaphysique, mais en tant qu'êtres de fiction, munis (ou non) par les auteurs d'un âge, d'une situation sociale, éléments nettement plus identifiables que leur intériorité ou leur psychologie. – Mouren, p. 114

16 Cf. MOUREN, Y. (1993)

Se, ao criar um texto, ocorrem sempre referências – implícitas ou explícitas, conscientes ou inconscientes – a outros textos, há, também, sem dúvida, principalmente em se tratando do cinema, recorrências a outros contextos (sócio-históricos, geopolíticos ou artístico-culturais).

A Literatura exprime melhor que o Cinema certas (in)definições da personagem, isto é, existem certas passagens ou situações que, dado o caráter aproximativo e indefinido, não podem ser preservadas pelo cineasta. Fundamentado essencialmente no ver, o cinema propõe a sua narrativa, numa seleção (pré)definida e acabada, através da imagem. Cinema e Literatura são constitutiva e estruturalmente artes temporais e espaciais. Se o princípio formativo do romance é o tempo, o princípio norteador e formador do texto fílmico é o espaço, isto equivale a dizer que mesmo a noção de temporalidade, no filme, se efetiva na – e através da – espacialidade.

No romance, a ilusão espacial se desloca de um tempo para outro, ao passo que, no filme, o tempo, fazendo o mesmo percurso, desloca-se, agora, no espaço.

Estruturada e constituída através da linguagem verbal, a Literatura é uma arte sequencial mais lenta, diferentemente do Cinema, cuja velocidade é expressa pela rapidez ou lentidão que se imprime na projeção das imagens, como, por exemplo, nos cortes, de conformidade com um critério seletivo levado a cabo pelo cineasta.

Com Barthes sabemos que a imagem fílmica, inclusive o som, é um logro perfeito, já que nela se fundem significante e significado.¹⁷

Mediatizado pelo som, o filme, ao se apropriar de um texto literário, deve tornar claro e transparente o confronto existente entre ambos os signos. Não deve pretender substituir o hipotexto, mas, ao contrário, pode (e até deve, por que não?) mostrar, para não se evidenciar redundante, pretensioso ou vazio, que é apenas mais uma entre outras possibilidades de leitura desse texto. Pode, ainda, apresentar uma atitude questionadora da literatura e da linguagem, em geral, como também do conteúdo e do comportamento autoral, em vez de procurar legitimá-lo através da filmagem.¹⁸

Toda produção cultural, incluindo a literária, dialoga ininterruptamente com outros (con)textos, efetua retomadas, faz cortes, alude, remete a outros (con)textos, através de um processo inter(trans/con)textual. Na realidade, não existem textos estanques: todo texto traz no seu bojo, implícita ou explicitamente, outro(s) (con) texto(s), relativizando, inclusive, a questão da autoria.

Na perspectiva da recepção de uma obra, o leitor, quanto mais sensível e culto for, ou tiver uma formação mais aprimorada, ou, ainda, se dispuser de maiores informações relativas ao tema, viabilizará, indubitavelmente, de forma melhor a fruição do prazer estético ao entrar em contato com uma obra de arte, porque poderá relacioná-la com outras artes ou textos num processo associativo e/ou comparativo.¹⁹ Exemplificando: ao assistir ao filme *Morte em Veneza*, de Visconti, um espectador que não tenha tido acesso ao texto literário de Thomas Mann, origem do texto fílmico, apreende o sentido da obra e pode sentir e acompanhar o pungente drama vivenciado pelas personagens. No entanto, se tiver tido conhecimento prévio do texto literário, as

17 BARTHES, R. (1980), p 124

18 Cf. FASSBINDER, R. M. (In: *Notas sobre Querelle.*) 1988.

19 Vide, a propósito, *O prazer do texto*, de R. Barthes.

comparações, as deduções, enfim, a apreensão da obra acontecerá, com certeza, num outro patamar, já que as sutilezas pertinentes a cada uma das formas de expressão far-se-iam mais ricamente perceptíveis. É claro que a nossa percepção depende de fatores múltiplos e tem a ver com a sensibilidade de cada um, bem como a ver, ainda, com as circunstâncias do momento da recepção no qual tomamos contato com a obra de arte. Qualquer posicionamento crítico em relação à obra de arte, literária ou não, é, em si, um exercício intertextual, por se constituir necessariamente de um texto que se cria a partir de outro. Na abordagem que aqui fazemos, textos literários servem de ponto de partida para a elaboração de filmes ficcionais ou na transposição para a televisão. Este trabalho, tencionando estabelecer pontos de contatos e rupturas entre os textos de origem e de chegada, analisa tópicos que remetem à especificidade de cada um, ora tecendo-se e constituindo-se metalingüisticamente a partir de outros textos, ora servindo-se dos textos literários - ou não (filmicos, por exemplo) - em análise, ora, ainda, utilizando-se dos textos teóricos que embasaram as nossas reflexões.

A feita e leitura de uma obra sempre ocorrem em função do *back-ground* não só das demais obras conhecidas, mas pelo estudo simultâneo de dois ou mais textos aparentados genética e tipologicamente e pretende-se alcançar, através de cada um, a melhor compreensão do outro: por contraste, deve-se examinar não só aquilo em que ele se tornou, mas também aquilo que ele deixou de ser.²⁰

Na modernidade, os estudos de literatura comparada se inviabilizariam ou se tornariam demasiadamente compartimentados e estanques, se descartadas as possibilidades intersemióticas. A influência que alguns signos ganharam acabou, necessariamente, por influenciar outros já tradicionalmente aceitos e consagrados. Tudo isso, evidentemente, em decorrência do avanço tecnológico e do surgimento ou aperfeiçoamento de diversas modalidades de expressão, algumas, inclusive, que suprimem a palavra, outras que se associam a ela, bem como do aperfeiçoamento de outras modalidades já existentes. (...) *O grande autor se caracteriza por inovar a tradição, ele primeiro parece estar desvinculado dela, mas aos poucos os estudos comparatísticos podem mostrar que ele é também decorrência de forças profundamente arraigadas nela.*²¹

O termo *mimese*²², do grego antigo, apresenta, em sua trajetória, diversos significados. Hoje, numa tendência natural à simplificação tanto das idéias quanto da linguagem, convencionou-se considerar a palavra como uma imitação no sentido de cópia imediata da realidade. A proposição conceitual originária de *mimesis* encontra a sua gênese em Platão, para quem seres e coisas seriam representações (cópias) de uma realidade perfeita e idealizada. Assim, a arte, originariamente atributo do divino, tenderia também a uma representação do idealizado. O conceito de *mimesis*, nessa perspectiva, foi repudiado por Platão. Para ele, a arte seria imitação da imitação. Aristóteles, discípulo de Platão, retoma a palavra e utiliza-a num contexto específico,

20 KOTHE, F. R. 1981. p. 143.

21 Idem. p. 145.

22 Vide evolução histórica do termo apresentada no *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés. 1997, p. 335-8.

isto é, a arte é o que poderia ter sido em oposição à História, cuja função primordial seria narrar ou descrever os acontecimentos com fidelidade. Sendo, então, um texto que busca um significado exterior, no caso, pelo receptor, circunscrever-se-ia não ao campo da realidade, mas ao do possível. Com isso, o critério de verossimilhança, como selecionador e organizador do mito, na medida em que representa a lógica interna de aparência e persuasão da narrativa, passa a ter lugar primordial dentro da mimesis e da própria obra, conferindo-lhe uma realidade autônoma.

Uma outra contextualização atribuída à *mimesis* é correlacioná-la ao prazer. No processo mimético ocorre, na realidade, a procura do prazer, que, na representação trágica, originar-se-ia na piedade ou no temor. Em relação aos textos modernos, a percepção da mimesis ocasionaria a *catarse* num processo de identificação que acabaria por produzir, no leitor, uma variada gama de sensações ou de sentimentos.

O análise da obra de arte permanece sempre a desafiar as abordagens teóricas ou críticas. A personagem, vista como parte indissociável da obra de arte, tem também ocupado os teóricos da literatura desde a Antigüidade até os nossos dias. O universo no qual se movimentam as personagens não existe fora do contexto em que foram concebidas, no entanto, o parâmetro para analisá-las, torná-las verossímeis ou não, por vezes, situa-se fora da dimensão criada pelo literário. A realidade expressa pelo texto não se dissocia da realidade exterior e é (d)nesse confronto, na medida em que podemos conciliá-las coerentemente, que estabelecemos um jogo de atração ou repulsão, enfim, de um reconhecimento no qual nos projetamos, estabelecendo-se (ou não) a identificação.

Não sem razão, no Realismo e Naturalismo, os artistas, esmerando-se na observação objetiva e racional da realidade circundante, tentavam captar, com minúcias, o aspecto real do mundo e dos homens para retratá-los, lançando mão do cientificismo de que, à época, dispunham. A maneira como o escritor retrata as personagens nos remete outra vez ao universo das palavras. Implicando um processo seletivo prévio, as palavras servem para criar ou sugerir a imagem que queremos transmitir, para criar o real, ou melhor, a ilusão do real. Daí a necessidade, nesse processo de elaboração, de se omitirem ou de se ressaltarem determinados aspectos em detrimento de outros. O problema não é novo e já no-lo reporta e explicita a *Poética*, de Aristóteles, onde, em meio a inúmeros outros aspectos, as personagens implicariam a apreensão, ou o reflexo (aí como imagem especular) do ser real e exterior que se projetaria no texto literário e implicaria, paralelamente, a existência dessa personagem como ser autônomo dentro do universo literário, o que equivale dizer, seguiriam, nesse contexto, as normatizações essenciais que regem os princípios de possibilidade, verossimilhança e necessidade no texto.

À narrativa cabe, segundo esse raciocínio, não apenas captar o real, mas, e sobretudo, criar as possibilidades de viabilização hipotética desse real (ou, pelo menos, do verossímil). Tais postulados teóricos só serão reformulados, reavaliados e redimensionados a partir do século XVIII, quando as paixões individuais tomam a cena, dividindo, em termos de igualdade, o palco com os aspectos sociais da

realidade, com os temas filosóficos e, por último, com os temas de teor psicológico das personagens.

No século XX, George Luckács, com suas teorias acerca do romance, visto como um gênero cuja gênese se vincula à concepção do mundo burguês, os estudos da personagem ganham uma nova dimensão. Caracterizada como problemática ou demoníaca, a personagem, como herói e fio condutor do romance moderno, seria o ser em permanente conflito com o mundo exterior, cujas convenções transgride, e, por não se submeter à realidade que a cerca, cria e instaura um conflito e, enquanto personagem, reveste-se de sentido interior.

Com E. M. Forster, o concepção de personagem em *flat* (plana, uniforme, tipificada) ou *round* (redonda ou esférica, complexa, mutável, multidimensional) ganha projeção. Para esse autor, ao lado da intriga e da história, a personagem, como uma das partes componentes do romance, é tão passível de modificações quanto o é o próprio romance enquanto gênero. No interior da obra literária, concebida como um sistema organizado, a personagem se inter-relaciona interna e não mais externamente com as demais partes que compõem a obra. Nessa perspectiva, as personagens são consideradas seres da linguagem. Interessante notar que essas teorias vêm a público, quando autores, como Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, publicam obras que não mais se enquadram nos esquemas tradicionais de narrativa romanesca. As personagens planas, por apresentarem uma conduta linear e não sofrerem alterações no decorrer da trama, são consideradas tipos. As personagens redondas, ao contrário, evoluem durante o decorrer da trama e mostram, de maneira imprevisível, condutas que denunciam uma complexidade de formação interior. Colocadas desta maneira, tendemos a considerar as personagens planas menos interessantes que as personagens redondas. Uma inverdade, ou uma meia-verdade. As personagens planas revelam-se, principalmente para a Psicanálise, interessantes exatamente porque representam uma resistência às mudanças.

Outra contribuição significativa para o estudo da personagem foi, sem dúvida, a dos formalistas russos, que veem a obra literária, levando em consideração a organização de todos os signos que a compõem, formando um sistema que confere conformação e significado à obra.

Com Vladimir Propp, a personagem passa a ser vista pela sua funcionalidade no contexto narrativo da obra.

Finalmente, os estudos semiológicos e/ou semióticos apontam a personagem como um signo entre os outros signos que compõem a linguagem. Essa postura, se por um lado nega a visão tradicional, por outro, acaba por abarcá-la e dinamizá-la, já que pressupõe aceitar quaisquer caminhos metodológicos que se propuserem para a análise crítica.

Em *A Personagem de Ficção*, Antônio Cândido, em artigo intitulado “A Personagem do Romance”, retoma, entre outros aspectos, o da verossimilhança. O livro, com quatro ensaios fundamentais sobre o estudo da personagem em diferentes áreas – Literatura, Romance, Teatro e Cinema –, expõe conceitos que situam e definem a personagem em suas especificidades, enquanto seres ficcionais nos mais diferentes

meios de expressão. Se a personagem é um “*ser fictício, a expressão soa como um paradoxo*”, pois como pode “*uma ficção ser?*”²³

No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.”²⁴

OLHAR PSICANALÍTICO: A INCOMPLETUDE DO SER.

Somos todos seres incompletos, procurando incessantemente o Outro. Somos o que somos ou o que julgamos ser na medida em que o Outro nos sabe, nos vê, nos identifica, nos reconhece. Ser implica olhar-se no espelho e, olhando-se, reconhecer-se. Olhar no olho do Outro e identificar-se. Olhar pelo olhar do Outro. Ser, por vezes, o Outro para, só assim, podermos ser nós mesmos potencialmente.

Sabemos, desde os gregos, que o caminho mais evitado e temido, talvez por se constituir no mais difícil, ou no mais tortuoso, é o que insistimos, na maioria das vezes até inconscientemente, em olvidar, por ser a passagem que nos conduz a nós mesmos. Mas, mesmo assim, se o que se impunha era necessariamente *conhecer-se a si mesmo*, se nós nos reconhecemos incompletos, *se, imaginariamente, algo Falta é porque também, imaginariamente, algo já deve haver existido em sua plenitude, pois não se pode representar uma Falta por outra Falta.*²⁵

Segundo os preceitos psicanalíticos, todo ser humano, por conviver com a Falta de alguma coisa e, num segundo momento do processo, senti-la, consciente ou inconscientemente, motiva, alimenta e direciona o *Desejo*. Esse Desejo, reflexo de estímulos recalcados e adormecidos que habitam o inconsciente, uma vez vindo à tona, provoca, por sua vez, a *Culpa*. Aí teríamos a tríade que norteia a conduta humana: *Falta, Desejo e Culpa*. A Falta pode estar presente nas mais diversas e estranhas possibilidades do ato de existir: falta do afetivo, do belo, do transcendente, do material, do espiritual, do estético, de Deus etc. Estímulo de busca incessante, põe em evidência a nossa incompletude, enquanto seres. Vivenciada a Falta, o Desejo, incontinenti, se instaura.

Assim, indissociáveis, Falta e Desejo caminham juntos. No Desejo, *considerado como possibilidade de plenitude humana - desde que tudo pode ser desejado e fantasiado*²⁶, reside a noção, até inconsciente, permanente de perda de algo. Segundo a teoria freudiana, o objeto do desejo é um objeto perdido, que se presentifica, o tempo todo, como uma Falta. Na vida, como percurso finito, que conduz, portanto, fatalmente

23 CANDIDO, A. 1974. p. 55

24 Ibidem.

25 GUERRA, A. G., SIMÕES, P. 1995. p. 44.

26 GUERRA, A. G., SIMÕES, P. 1995. p. 33

à morte, o desejo de permanência, a procura de algo que nos immortalize ou que nos faça, pelo menos, menos transitórios, menos efêmeros, nos faz ansiar pela juventude permanente, ou, na certeza dessa impossibilidade, faz-nos desejar construir uma obra que nos preserve, que tenha valor por si mesma e que nos apresente na posteridade.

Nesse sentido, tanto a Literatura quanto o Cinema, retratam, intermitentemente, ao longo da história, uma luta (de)cadente do ser humano que deseja permanecer²⁷, embora siga caminhando inexoravelmente para o fim. Buscamos através da Arte, ao fim, possibilidades de permanência. Preservamo-nos e nos justificamos através dela. Para que essa obra permaneça, deve, obviamente, apresentar qualidades estéticas que lhe assegurem a respeitabilidade e reconhecimento futuros. No entanto, a busca incessante da perfeição faz com que o criador nunca se sinta satisfeito com a sua criação. Aí, aflora o conflito que é, no fundo, o processo norteador da criação estética do homem. A visão platônica da virtude, claramente definida nos *Diálogos* de Platão, remete ao anseio natural do homem ao desejar as coisas belas e ter o poder de consegui-las.²⁸ Desejar as coisas belas é, cremos, algo inerente à natureza humana, por impulsionar as conquistas da vida. É também *algo insaciável, marcado pela falta decorrente da incompletude da condição do homem*.²⁹ Conseguir o que desejamos faz com que nos deparemos com um outro problema: o dos meios. Os meios nos vão colocar em oposição à realidade que nos circunda e, naturalmente, caímos novamente no terreno dos conflitos. *Acreditamo-nos livres, mas percebemos que estamos à mercê das solicitações do nosso meio cultural. (...) Ao respondermos às exigências do nosso meio, nos distanciamos de nós mesmos*.³⁰

Quando o proibido é o que se deseja – normalmente, o é - e o desejado é o belo, enveredamos, inevitavelmente, por um beco sem saída. Neste questionamento, só são possíveis duas resoluções: ou ceder ao desejo, ou resistir a ele. Em ambos, o final é a culpa. No primeiro caso, a culpa vem pela consciência da transgressão à norma, ao convencional, ao pré-estabelecido; no segundo, pelo sentimento de perda que nos auto-impingimos. Tememos a opinião pública, o conceito que o Outro – sempre o Outro - tem sobre nós. Sabemos, pois, que *o homem ama e respeita o homem, enquanto não consegue julgá-lo; e o anseio é o produto de um conhecimento falho* – afirmava, Aschenbach, protagonista de *Morte em Veneza*, na belíssima novela de Thomas Mann.³¹

A melhor maneira, portanto, para a personagem sentir-se segura, é bloqueando o acesso dos outros à sua pessoa, não permitindo qualquer intimidade ou cumplicidade.

27 Lembramo-nos, sobre esse tema, do poema de Antônio B. Borges,

Persistência do si
Os mitos persistirão.
Nós, não.
(Ser poeta é um pouco
esta ilusão).

28 PLATÃO. 1962. p. 73.

29 GUERRA, ^a G., SIMÕES, P. 1995. p. 44.

30 ARTAUD, G. 1982. p. 13.

31 MANN, T. *Morte em Veneza*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1971. Trad. de *Der Tod in Venedig*. p.143.

Isolar-se constitui-se, aí, uma saída, um refúgio. Como vemos, o isolamento como solução não é opção ou saída desejáveis e, tampouco, aconselhável.

Sentimo-nos, então, lesados por/em algo que não tivemos coragem de assumir ou, simplesmente, por medo ou quaisquer que sejam os motivos arranjados, não quisemos assumir explicitamente. É como se estivéssemos mutilados. *A Falta, ao se fazer representar através da linguagem, põe, simultaneamente, o conflito impotência / onipotência.*³²

Tratando da trajetória da personagem no cinema, Paulo Emílio Sales Gomes, em ensaio basilar publicado em 1974, diferencia a existência da personagem como ser ficcional. No texto literário, a personagem, criada somente de palavras, permite uma gama infinita de divagações e ilimita a receptividade do leitor enquanto (re) criador do texto. No teatro, a personagem com existência própria, enquanto literatura dramática e, portanto, anterior ao processo de encenação, ganha uma nova dimensão, quando encenada e interpretada pelo ator. No cinema, por sua vez, a personagem não é somente a representação do ator presente (de corpo inteiro), mas, muito mais, a imagem idealizada, recortada que, a partir da concepção do diretor, se materializa – pronta e acabada – num dado momento. É a magia de um recorte artificialmente criado para a idealização de uma tipificação necessária, cuja criação imagética é, *a priori*, concebida pelo diretor. Pode ser apenas uma parte do ator (um rosto, um olho, um pé etc.) que, metonimicamente, se insere num contexto narrativo sequencial e, expandindo-se no plano semântico-discursivo, ganha significação metafórica, quando inserida na sequência narrativa. As imagens (re)vestem-se de expressividade (identidade, dramaticidade, suspense, mistério, alegria, sofrimento etc.) tanto pela lentidão, quanto pela rapidez com que são articuladas e projetadas.

Para a transposição/adaptação da obra literária para uma outra linguagem ou meio de representação, não se pode prescindir da liberdade e autonomia, tendo como suporte uma coerência criadora que não deve se prender a nenhum modelo arquetípico prejudicial, visando à subordinação e/ou à delimitação da criação.³³ No Cinema, as personagens são, sobretudo, imagens que se constroem apoiadas na e pela palavra. A palavra é, assim, um instrumento, um suporte, um apêndice narrativo. Não o mais importante, mas o de apoio. As imagens devem – ou, pelo menos, deveriam – falar por si. *Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a voz de uma das personagens.*³⁴ Trata-se de um recurso que confere dramaticidade às personagens e permite o desvendar, o desmascaramento do universo interior, exteriorizando-o. Na fita, é como se tivéssemos dois graus, ou dois níveis de narração: um fornecido pela imagem, outro pela fala. *A narrativa visual*

32 Cf. GUERRA, A. G., SIMÕES, P. 1995. p. 33.

33 Ver, a propósito, artigo de Chatman, *What novels can do that films can't (and vice-versa)*, 1980, no qual o autor examina, pormenorizada e atentamente, as possibilidades e impossibilidades de cada meio de expressão quanto à transposição de um signo para outro.

34 GOMES, P., E., S. In: CANDIDO, A. 1974. p. 108.

*nos coloca diante do mais fácil e imediato, do que seria dado a conhecer a todos. O narrador vocal sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos de forma reticente e sutil.*³⁵

As imagens, de valor metonímico na narrativa fílmica, só podem, obviamente, ser entendidas se levarmos em consideração a seqüência de que fazem parte.

Eisenstein³⁶, quando teoriza sobre a montagem como método da linguagem cinematográfica, não só mostra a sua importância como elemento constitutivo próprio dessa modalidade de expressão, como analisa também a presença da montagem nas outras artes como pintura, música, escultura. Na concepção desse teórico, a montagem sempre existiu desde as primeiras manifestações artísticas. No cinema, ela ocorre como fruto de um processo, como uma confluência natural de uma tendência inevitável e geral. Fazendo correlação com os estudos da linguagem cinematográfica, passamos a refletir sobre a montagem também na Literatura. No cinema, de acordo com os cortes, a seqüência fílmica se constitui a partir da montagem para refletir no processo de encadeamento narrativo, linear (ou não), estabelecendo a velocidade e ritmo da narrativa.

Para imbuir-se de sentido, a montagem, ainda na concepção de Eisenstein, obedece forçosamente a dois momentos distintos: o da fragmentação e, imediatamente a seguir, o da conseqüente ordenação desses fragmentos. Da ordenação dos elementos fragmentados, constituir-se-ia o sentido a narrativa.

Tanto os textos literários quanto os fílmicos, para a sua formação, sobretudo semântica, servem-se, à exaustão, dos símbolos³⁷. No domínio da imaginação, armazenamos um imenso arsenal simbólico que associamos à nossa realidade imediata. O artista encontra caminhos insólitos para revelar o nosso inconsciente ou para transpor a realidade para a obra de arte, numa leitura simbólica que lhe é particular. Há textos (tanto os literários quanto os fílmicos), que optam pelo distanciamento do convencional, ganhando autonomia e dimensões próprias, e à medida que praticam esse distanciamento, nesse plano distinto do real, têm que, enquanto realidades autônomas, se sustentar a si mesmos. Mesmo quando optam por fazer da realidade uma leitura fiel, os textos não abdicam jamais de uma aura, de um espírito, de um tecido, cujo centramento constitutivo está no ficcional. Assim, mesmo que essa realidade externa, no texto, não mais exista ou tenha servido de paradigma, é esta mesma realidade, no entanto, o modelo arquetípico que dá sustentação à outra realidade – a interna – do texto. Se isto é verdadeiro, a interpretação da realidade, expressa pela/na obra de arte, tem um caráter duplo, isto é, só pode ser analisada tomando-se em consideração os parâmetros que nos são oferecidos pelo conhecimento prévio que temos da nossa realidade imediata e circundante e, portanto, externa. Ao mesmo

35 Idem. p. 109

36 Cf. EISENSTEIN, S. 1959.

37 Cf. EPSTEIN, I. 1991.

tempo, essa realidade, paradoxalmente, pode ganhar uma outra amplitude, se se distanciar da realidade externa e criar, no âmbito (r)estrito da sua própria constituição, uma outra dimensão verossímil, cuja coerência interna não pode ser analisada só em termos lógicos, ou levando-se em consideração a nossa realidade externa. Dá-se, aí, a soberania do simbólico: os símbolos remetem, sempre, a associações, nunca gratuitas e sempre eivadas de coerência, representatividade e significação.



TEATRO RODRIGUANO

TEATRO RODRIGUIANO

Caso único na dramaturgia nacional, o teatro rodriguiano apresenta uma força cujo mérito maior parece residir na originalidade temática e unidade textual que, rompendo com o tradicionalismo, postam-se contra um naturalismo cênico que presidia a produção dramática da época. Desprezou deliberadamente o teatro de teor político, optando por tratar (d)o homem, enquanto ser dividido em si mesmo: o que não implica dizer que não faça, necessariamente, crítica à sociedade. Se não tratou do homem no convívio social, ou da política como ciência, fê-lo quando, ao enveredar para o desbravamento do universo familiar, tira (d)ai a matéria-prima que geraria os conflitos em que se debate a humanidade ao longo da história.

Ora, se a família é a célula *mater* da sociedade, tratar do universo familiar em sua constituição e relações, em seus conflitos incontestável e deliberadamente ocultos e negligenciados ou, ainda, sádica e cruelmente explícitos, é estar tratando, por extensão, do social, já que estão presentes também, embrionariamente, no universo familiar todas as repressões que se perpetuam em níveis diversos, quer no plano social, quer no individual. Não temendo ousar, quebrou convencionalismos, incorporou a tradição, porém transmutou-a visceralmente, para, falando do homem carioca, do particular, do específico em sua essencialidade, atingir a amplitude da nacionalidade e da universalidade que hoje reconhecemos em sua obra. Ao quebrar regras, recorreu às fontes arquetípicas para, não só utilizá-las, mas, o que é mais frequente, subvertê-las; recusou (ou se serviu dos) os estereótipos para criar outros, caricaturizou e caracterizou os paradigmas instituídos, desmanchou as convenções para zombar delas e, zombando, mostrar a fragilidade comportamental dos seres tanto no interior da família quanto no seu convívio social.

O próprio conceito de real, em seu teatro, ganha nova dimensão, já que descortina, realisticamente, o que antes seria inimaginável: o lado (in)consciente do ser, a obscuridade do desejo humano em suas múltiplas facetas, as obsessões cotidianas disfarçadas pelo convencionalismo moralizante e hipócrita. É o que se esconde por trás das aparências que o interessa. Para tanto, lança mão ora da farsa ou do drama, ora da tragédia ou da comédia, ora do tragicômico ou do melodramático, ora do humor leve e perspicaz ou do negro, mas, sobretudo, não abriu mão do tom poético que, perpassando o texto, como uma brisa reconfortante e amenizadora, confere um inegável *status* literário à sua obra.

ÁLBUM DE FAMÍLIA

“Um teatro desagradável... obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na platéia.” Nelson Rodrigues

O sociólogo Gilberto Freyre, ao caracterizar Nelson Rodrigues no panorama teatral brasileiro, afirmou que o autor personificava uma mistura de tapuia e grego. Tapuia, porque genuinamente nacional e autêntico; grego, porque, incorporando a tradição, adaptou-a ao contexto e cultura nacionais, atualizando-a.



Mais que nas comédias, pensar o passado do teatro leva-nos imediatamente a rememorar as célebres tragédias que imortalizaram o teatro grego, bem como nos dramas tradicionalmente modelares na dramaturgia de qualquer cultura. O conteúdo ou o fim, num texto dramático, determinam-lhe a dramaticidade na medida em que despertam, incitam, ou provocam nos indivíduos o oposto de suas convicções, paixões e/ou desejos. É um incitamento à reflexão, uma quebra no nosso marasmo interior, um convite para fora ou para além da inércia habitual. Nesse sentido, toda a obra de NR é modelar. Frente a ela, impossível a estagnação. No desejo constante de incomodar, fustigar e interpelar o ser em todas as suas instâncias é que talvez resida a grandiosidade da criação do autor.

Pertencente à fase denominada mítica por Sábato Magaldi, *Álbum de Família*,³⁸ escrita em 1945, é, indubitavelmente, a mais polêmica das obras do autor, constituindo-se num verdadeiro compêndio concentrador de neuroses familiares. É uma tragédia atemporal, sem idade, e, assim como se situa fora da temporalidade, situa-se, também, fora do espaço. Com nomes bíblicos, seus personagens são regidos por um destino que, levando-os, incestuosamente a deambular na fronteira compreendida entre o sagrado e o profano, coloca-os, paralelamente, no limiar da sanidade e da loucura. Interditada pela Censura em março de 1946, permanece proibida durante 22 anos, por “denegrir a imagem da família católica”, a peça, considerada “imoral e obscena”, só seria liberada em dezembro de 1965, tendo sua primeira encenação pública em 1967. As tramas do enredo se tecem tangenciadas, na essência, pela centralidade do Complexo de Édipo.

Álbum de Família estrutura-se em dois níveis distintos. No primeiro, a família convencionalmente se reúne, e posa para uma foto. O que interessa, nesse nível, são as aparências; o que se deseja perpetuar. Assim, os fotografados, pelo menos exteriormente, devem corresponder às expectativas sociais e culturais vigentes em

38 Estréia em 1945, no Teatro Jovem, Rio de Janeiro, em 28.07.1967. Direção de Kleber Santos. Elenco: Luiz Linhares (Jonas), Vanda Lacerda (Senhorinha), Virginia Valli (Rute), Ginaldo de Souza (Guilherme), José Wilker (Edmundo), Adriana Prieto (Glória), Thelma Reston (voz feminina), Célia Azevedo (Tereza), entre outros.

relação à instituição familiar. Um retrato, convém lembrar, é sempre uma possibilidade de recordar, de rememorar os momentos felizes, em suma, o convencional, em que se deseja passar o zelo, a dedicação, a fraternidade, o amor, a preocupação com o próximo. É, portanto, o nível da realização pessoal – e/ou familiar –, do registro da felicidade. Esse nível, segundo a teoria freudiana, corresponderia ao *superego*.

No segundo nível, temos a família em sua complexidade interior. Afloram, agora no calor do convívio cotidiano, as mais conflitantes e traumáticas relações. Regidos pelo desejo, aqui todos incestuosos, esse nível corresponderia, ainda segundo a teoria freudiana, ao *id*.

O resgate e valorização definitivos desse texto ocorrem no início da década de 80, quando Antunes Filho faz dele uma releitura. Ao retomá-lo e explorá-lo, redimensiona-o, tornando-o referencial na história do teatro. Recentemente, essa peça teve uma nova versão, agora, sob a batuta de Cibele Forjaz, que fora assistente de direção de José Celso Martinez Corrêa em *As Bacantes*.³⁹

Quando da apresentação do texto ao público, o escritor queixava-se das críticas severas que recebera. Chegou a se autodenominar *um abominável autor*, passando a encontrar, aonde quer que fosse, segundo suas próprias palavras, *apenas ex-admiradores*. Mesmo assim, convicto de que não se reduziria, a exemplo de Giraudoux, a apenas um autor de peças “interessantes”, predispõe-se, deliberadamente, a escrever textos que incomodassem, que fossem “vitais”, ainda que “desagradáveis”. Indubitavelmente, excedeu à própria expectativa.

Álbum de família expõe a tragédia familiar de Senhorinha e seu marido Jonas, um poderoso fazendeiro. Jonas tem fixação sexual pela filha Glória e, para não ceder a esse desejo funesto, sente necessidade de possuir uma adolescente por dia. Na realidade, ele tem um duplo motivo que justifica sua atitude: o desejo pela filha e o desejo de ferir a mulher a quem surpreendera em adultério. Na ocasião, não pôde, entretanto, identificar o amante. Vê apenas, ao chegar, o vulto fugindo do quarto da mulher. Esta, mesmo depois de espancada pelo marido, se nega, obviamente, a revelar o nome da pessoa com quem estava. Mesmo que quisesse não poderia, já que é Nonô, seu filho. Este, após o relacionamento com a mãe, enlouquece, passando a perambular, completamente nu, pelas imediações da casa. A fazenda, universo espacial da família, existe como um local isolado e delimitado. Nela transcorre a quase totalidade das cenas. O mundo exterior, praticamente, inexistente. Isso ganha relevância na medida em que centraliza espacialmente os conflitos que aí eclodem, delimitando-os numa unidade geograficamente restrita e, dessa forma, contribui para intensificá-los. No início da peça, temos uma cena na qual Glória e Teresa, no colégio, juram fidelidade e fazem pacto de morte (um motivo sempre recorrente do autor). Nenhum dos personagens escapa à fatalidade do destino. São explícitas e evidentes as relações incestuosas que permeiam toda a peça. Elas acabam por constituir, aliás, a espinha dorsal do texto. O casal tem quatro filhos: Guilherme, Edmundo, Nonô e Glória. O

39 *Álbum de Família* - Direção de arte: Marcos Pedroso, iluminação: Marcelo Esteves, sonoplastia: Luís Carlos Jr. Elenco: Andreia Lopes, Feu de Andrade, Fabiana Silva, Kelly Silva Jardim, Mafalda Pequeno, Alexandre Rodolfo, Cícero Ribeiro, Eliésio dos Santos e Edugayr da Costa. - Centro Universitário Maria Antonia

destino de cada um se cumpre, como convém à tragédia, de forma determinada e inexorável.

Senhorinha se veste como uma santa (como as que figuram nas estampas em voga) e se despe com uma inocência pagã. O filho da Senhorinha, vagando nu por esse cenário, tem uma conduta perfeitamente admissível para um Édipo insano que, incestuosamente, acaba de ter na própria mãe a amante. A filha, expulsa do internato, pega em flagrante delito ao manter relações homossexuais com uma amiga (vide *Os sete gatinhos*, em que Silene, em situação similar, foi, depois, expulsa do colégio por matar, na presença das internas, uma gata prenhe), é desejada pelo pai e acaba assassinada por Guilherme, o irmão seminarista que também a deseja. Fugindo do seminário, Guilherme se castra para não ceder a tentações pecaminosas (vide *Engraçadinha*), vindo a falecer. Glória por pouco não é beatificada. Edmundo se casa, porém seu casamento não se consuma, e sua mulher acaba por se desvirginar com um castiçal (em *A serpente* Guida, também, de forma similar, face à impotência do marido, desvirgina-se com um lápis). Abandonando a mulher, Edmundo anseia relacionar-se com a mãe. Senhorinha, entretanto, rejeita-o, afirmando que só sentiu prazer com um amante: o outro filho. Edmundo a espanca e, a seguir, sentindo-se fatalmente culpado, se mata. Rute, a irmã mais velha de Senhorinha, conhecedora dos segredos da família, personifica uma ameaça permanente. Por gostar de Jonas, arranja-lhe as meninas adolescentes e virgens para as relações do cunhado. É uma forma de satisfazer o homem, tornando-se, se não necessária, pelo menos útil para ele e, ao mesmo tempo, é, também, uma forma de se vingar da irmã, na disputa pelo mesmo amante. Jonas, nos seus relacionamentos com as adolescentes, procura, transferencialmente, na verdade, a filha que sempre fora o objeto maior e único de seu desejo. Durante o velório dos filhos, Jonas pede a Senhorinha que o mate, pois, já que Glória está morta, nada mais lhe interessa. Antes, porém, de matar o marido, ela revela que o amante, o único homem com que sentiu prazer, é Nonô, o filho louco. Só ama e só amou Nonô. Senhorinha atira em Jonas, matando-o. Passa, a partir de então, a viver com o filho uma relação de amor, sexo e loucura. Isso é Nelson Rodrigues, diríamos mesmo, o melhor e mais autêntico Nelson, segundo muitos críticos.

O filme *Álbum de Família - Uma História Devassa*, do mineiro Braz Chediak⁴⁰ (1981), segue os passos da peça. Focaliza, magistralmente, a decadência da estrutura familiar oligárquica, tendo como hipotexto a peça *Álbum de Família*, senão a melhor, uma das mais características peças de NR. Os membros da família se posicionam um a um nas escadarias em frente da casa para uma fotografia, na cena de abertura do filme. Antes, porém, há uma citação de Manuel Bandeira sobre a obra de Nelson. As sequências iniciais são mudas. As imagens falam por si mesmas. Glória (Lucélia Santos), nua no banho de cachoeira, é observada pelo irmão, despertando-lhe um

40 *Álbum de família - uma história devassa* – Brasil, 1981. Direção: BRAZ CHEDIK. Elenco: Dina Sfat, Lucélia Santos, Rubens Corrêa, Vanda Lacerda, Marcos Alvisi, Carlos Gregório, Gustavo José (como Nonô), Mirian Fischer, Dora Pellegrino, Manfredo Colassanti, Alba Valéria e outros. Roteiro de Nelson Rodrigues, Gilvan Ferreira e Sindoval Aguiar, fotografia e figurinos de Régis Monteiro, música de John Neschling.. Braz Chediak Prod. Cinemat/Atlântica/W. V. Filmes/Condor Filmes, RJ. - 82 min. Top Tape Home Vídeo e Top Tape Empreendimentos Musicais Ltda.

incontido desejo. Após masturbar-se, a culpa chega-lhe de imediato. Para expiá-la, queima, na igreja, a mão à chama de uma vela. Instaure-se aí a primeira oposição do filme: profano e sagrado. Culpa (proveniente da transgressão, gerando, imediatamente, o pecado) e remissão (autopurificação pelo fogo, através da dor, do sofrimento). As imagens prosseguem soberanas. Senhorinha contempla a paisagem pela janela. Nonô passeia nu, montando um cavalo. Rute, de outro cômodo, observa a mesma paisagem. Agora é Jorge que chega de carro. Sons de buzina para espantar o gado na estradazinha rústica e sinuosa.

Logo a seguir, o pai (Jorge – Rubens Correia) inclina-se sobre a cama da filha doente (Glória – Lucélia Santos). Seguem-se carícias. Rute, uma sombra constante, observa sempre. Glória vai para o colégio interno. Sons de locomotiva que chega e parte a seguir. Nonô que invade os aposentos da mãe. Carinho, voluptuosidade, aflorar de desejos inconfessáveis. A posse e a fuga ante a chegada de Jorge. Há uma concomitância de cenas internas e externas. Ruídos denunciadores da chegada de estranhos. Jorge espreita à porta do quarto de Senhorinha. O flagrante de adultério. Jorge espanca Senhorinha sob o olhar de aprovação de Rute. Uma confissão falsa incrimina um empregado, tido como o amante. A honra é lavada a tiros. O primeiro assassinato.

Diferentemente da peça, o filme mostra alguns momentos, que ilustram somente a narrativa fílmica, como, por exemplo, a cerimônia de casamento de Edu e Heloísa. Também só do filme, a cena frustrada de amor conjugal do casal. Ela tenta excitá-lo e acalmá-lo. Guilherme, para penitenciar-se, enclausura-se num convento, onde observa umas fotos. Não consegue permanecer em seu voluntário retiro. Vencido pelo desejo, procura a família, e, particularmente, Glória. No colégio interno, a cena que precede o encontro de Glória e a amiga, mostra as internas em uma procissão. As meninas, fugindo ao ritual religioso, fogem para a lavanderia. Despem-se, tirando inicialmente os véus, e, em seguida, o restante do vestuário. Acariciam-se. São, aí, surpreendidas pela freira. Abnegada e submissa, Rute cuida de Jonas como se fora sua mulher. Quando ele chega bêbado, ela despe-se numa entrega. Provém daí, mais tarde, a alegação dele de que só a possuía porque não estava sóbrio.

Temos, assim, o cenário rodriguiano inicial com todos os indícios do que está por vir. É, sem sombra de dúvida, o trabalho mais importante da filmografia desse diretor. Sóbria, elegante e bonita, no papel de Senhorinha, Dina Sfat, por sua performance correta e sóbria, é digna de destaque.

Forte e contundente, o texto, sem perder o lado poético, é perpassado por um teor predominantemente trágico, cujo contexto remete o espectador a um universo mítico, denotadamente cristão e essencialmente centrado no nicho familiar. A arquitetura textual fílmica, a exemplo do texto teatral, privilegia a temática da esfacelamento destruidora e decadente no processo da derrocada familiar. Choca, porque, ao propiciar paradoxalmente a catarse do terror, do declínio do patriarcado, converte-se também numa bomba capaz de explodir consciências. A santidade dos personagens, conseqüentemente, distanciando-se do tradicional, numa mudança de planos, converte-se numa santidade humanizada. Na hora das refeições, ritualisticamente,

as orações são proferidas: uma demonstração habitual de religiosidade. No entanto, a harmonia é apenas aparente. No ambiente, paira, permanentemente, um clima de tensão prestes a eclodir. Sob todos os mantos, sob os trajes austeros e sóbrios, como nos filmes bíblicos, as personagens expurgam o mal, despindo essas incômodas peças de vestuário. A casa, extensão da família, é, também, uma prisão. Metáfora do álbum em que se dispõem as fotografias da família, mostra-se bela por fora, porém, interiormente, respira-se opressão.

É um filme que, lembrando as premissas teológicas, objetiva exteriorizar situações arquetípicas. A exemplo do que ocorre conosco, se nós nos propuséssemos a nos colocar em questão, a narrativa expõe o processo paradoxal de conciliação ante a nossa natural necessidade de santificação e degradação. O filme, em uma busca de fidelidade (con)textual, preserva todos os personagens, mantendo-os no limiar irresistível, quanto à vocação imanente de cada um para a degradação.

Em NR, a partir da história de sua própria família, teríamos, inegavelmente, elementos bastantes para a elaboração de uma tragédia real. O paralelo entre o biográfico e a criação artística não deixa de ser perigoso e, por vezes, irrelevante, mas, mesmo assim, não resistimos à tentação de fazê-lo. De família numerosa, com sete irmãos e sete irmãs, Nelson assiste, aos dezessete anos, à morte do irmão à queimadura. Daí resulta um processo cansativo e penoso, do qual a família Rodrigues sai perdedora. O pai, abalado com o assassinato do filho Roberto, vem a falecer logo em seguida. A mãe, sem recursos, cria os filhos com grandes dificuldades. Como se não bastasse, Nelson teve outro irmão morto num desabamento e uma filha que nasceu cega.

Para o espectador, o clima de tensão, desconforto e expectativa em *Álbum de família* é uma constante. A exemplo d'*O Casamento*, ou de *Toda nudez será castigada*, ou ainda de *Bonitinha mas ordinária*, também, aqui, a família, consumida por sentimentos incestuosos, transitando por um clima pesado, caminha para a derrocada final. Entregues a sentimentos pútridos, consumidos pelo desejo e pela consequente culpa que se segue, todos os membros da família se oprimem, se torturam e se consomem. São, ao mesmo tempo, vítimas e algozes de si mesmos. Fazem do nicho familiar o próprio inferno. Amam-se e odeiam-se, acariciam-se e torturam-se com a mesma intensidade.

Em *Álbum de família*, também duas irmãs, Senhorinha e Ruth, engendrando uma disputa surda, disputam o amor do mesmo homem, marido da primeira. Ruth, ao contrário da irmã, mulher bela e desejável, é uma mulher sem atrativos. Confessa mesmo sentir inveja da beleza de Senhorinha. Pouco feminina, sem conseguir despertar o desejo dos homens, torna-se seca e dura. Sente-se rejeitada desde que se entende por gente. Primeiro pela mãe, que não via nela nenhum atrativo, cumulando a irmã de atenções. Depois, dada a sua maneira de ser, por todos os demais. Chega a entregar-se, certa ocasião, ao cunhado. No entanto, este, como viria a saber depois, estava bêbado. Grata por essa relação mal consumada, mas que a fez (e, permanentemente, faz) sentir-se valorizada, passa, a partir de então, a idolatrá-lo. Chama-o, apesar da vida dissoluta, desregrada e desavergonhada a que se entrega, de santo. Rute sabe

que Nonô é o amante de Senhorinha. Detentora dos segredos da família, não hesita em usá-los para garantir o seu lugar no seio da família e, sobretudo, para oprimir a irmã. Mulher desprezível, vivendo de favores, torna-se amarga e utiliza-se de todas as armas de que dispõe, para sobreviver num ambiente que lhe é totalmente hostil. Acaba, apesar das ameaças e chantagens que faz, por ser expulsa do clã.

A rivalidade e disputa entre irmãs, aqui, entre Senhorinha e Rute, é sempre uma recorrência na obra de Nelson. O tema está presente em *Gêmeas* (Iara e Marilene), *Vestido de noiva* (Alaíde e Lúcia), *Os sete gatinhos* (Silene e Aurora), *A serpente* (Guida e Lígia), *O beijo no asfalto* (Selminha e Dália), e também no episódio Diabólica do filme *Traição* (Dagmar e Alicinha).

Uma perda sensível para o filme ocorreu com a retirada das fotos que, na concepção hipotextual, se organiza em torno de sete fotografias de cenas familiares. Um *speaker*, em *off*, transmite, ironicamente o clima da foto. É um recurso contrastante que evidencia a antítese estruturadora da peça e que foi inexplorado no filme. As fotos, pela aparência de harmonia exterior, não lembram, nem ao menos de longe, o desarranjo, os conflitos e a desarmonia interiores. No filme, temos somente a foto inicial, que, mostrada em *flash back*, corresponderia, na realidade, à foto final da peça. Nela, recurso frequente da linguagem fílmica, num início chocante e antecipador, Nonô, contrastando com a austeridade dos demais personagens, já aparece nu.

Dividido em quadros, a escritura do hipotexto privilegia, indubitavelmente, o cinematográfico. A omissão deliberada dos quadros fotográficos – um recurso potencialmente cinematográfico – que ilustram contrastivamente a separação dos atos foi, a nosso ver, uma perda sensível para a narrativa fílmica, que preservou, no entanto, uma certa agilidade, graças aos diálogos entrecortados e ágeis, imprimindo velocidade à trama.

O título, ironicamente, remete à valorização saudosista e inocente do ato de rememorar. Aqui, porém, contrariamente ao que se espera, as fotos, harmonicamente dispostas, contrariam o contexto. Dessa família, melhor fora não recordar ou preservar nada. Melhor seria se tudo caísse no esquecimento. As personagens de *Álbum de família* não têm salvação. Senhorinha e Nonô, os únicos sobreviventes, estão confinados a uma relação inaceitável e condenada pela culpa. Apesar de o incesto não ser mostrado de forma inaceitável ou condenatória, sabemos que o texto rodriguiano, mesmo descompromissado com a realidade circundante, não dá, na conjuntura em que se viabiliza, possibilidade para um desfecho feliz. Refazendo semanticamente os conceitos, esse texto não deixa de constituir sempre numa armadilha, na qual, desprevenidos, somos pegos de surpresa. Subverte os valores preconcebidos, prestando-se, numa primeira instância, à contestação e, depois, inevitavelmente, à reflexão.

BEIJO NO ASFALTO

A imprensa, ou melhor, os meios de comunicação ocupam, na vida moderna, um espaço cada vez maior. A função primordial da imprensa - outrora, fundamentalmente de informar - desgastou-se. O que nos preocupa agora não é mais a falta de informação, mas, ao contrário, o excesso dela. Manipulada e massificada, pronta para consumo, faz com que percamos a capacidade de reflexão e análise. Os fatos, literalmente, se fazem e se narram através da mídia, prescindindo de quaisquer participações por parte do receptor. Tudo é efêmero e descartável. As notícias envelhecem com uma rapidez desnorteante. A velocidade com que temos acesso à informação faz com que nos desinteressemos pelos fatos, sem que sequer os conheçamos em profundidade. Antropofagicamente, o novo devora o velho.

Catalogada por Sábado Magaldi como uma das tragédias cariocas, *O beijo no asfalto*⁴¹, este texto de NR, de 1961, continua pertinente e atualíssimo. Versa sobre, um homem, – atropelado e agonizante – que pede um beijo a um transeunte ocasional. Arandir é esse transeunte que passa, acidentalmente, pelo local do atropelamento, e é abordado pelo moribundo. Ao atender o último desejo desse desconhecido, jamais poderia imaginar que um simples beijo se transformaria em tamanho escândalo, tornando-se manchete de um jornal sensacionalista. Desse acontecimento, aparentemente irrelevante, Amado Ribeiro, jornalista sem escrúpulos, e um delegado desonesto, o Cunha, subvertendo os fatos, tiram proveito, conferindo-lhes uma nova e preconceituosa versão, corroborada por testemunhas forjadas. A opinião pública acaba, como não poderia deixar de ser, por se voltar contra Arandir. Desacreditado, ele, um pacato bancário, vê seu mundo literalmente desmoronar, mergulhando em um inferno de calúnia e destruição.

Tendo como suporte a força da imprensa em sua capacidade de persuasão, o poder da comunicação como detentora da verdade factual, o texto tem uma forte carga dramática, resultando, no final, em um espetáculo forte, direto, contundente, exuberante e emocionado. Da imprensa jornalística, meio que o autor conhecia bem, são explorados os meandros, principalmente no que tange à manipulação, fazendo com que os fatos se tornem meros brinquedos na sanha de prestígio e popularidade dos que o manipulam. Mais que elemento cenográfico, o jornal, força viva em movimento, cerc(e)ando, envolvendo, sufocando os personagens, se transforma também em



41 *O beijo no asfalto* – 1961, estréia em julho de 1961. Direção: Fernando Torres. Cenários de Gianni Ratto. Elenco: Fernanda Montenegro (Selminha), Suely Franco (Dália), Ítalo Rossi (Cunha), Oswaldo Loureiro (Arandir), Mário Lago (Aprígio), Zilka Salaberry (D. Matilde), Francisco Cuoco (Werneck), entre outros. No Teatro Ginástico, Rio de Janeiro.

protagonista. Num jogo coeso, de onde emergem as atuações; vivificando o universo suburbano, *kitsch*, exagerado, arrebatador, obscuro e fascinante de NR, o espectador, impotente e cúmplice, também vivencia e reflete o drama. O texto, perturbadoramente atual e envolvente, induzindo ora ao riso ora ao choro, estimula nossa capacidade de reflexão. Trabalha exaustivamente, em sua temática central, os mecanismos de repressão social, a hipocrisia da moralidade ostentada, os bloqueios e preconceitos generalizados e perpetuados, principalmente os relacionados à sexualidade. Fazendo com que nos indignemos, tira-nos da nossa apatia habitual. Sentimo-nos impotentes e indignados face às injustiças. Nesse contexto, a nossa solidariedade mostra-se inútil e deslocada. Num espaço, original e impactante, as cenas se constroem ante o nosso olhar atônito, explorando múltiplas possibilidades e posturas, sempre portadoras de imagens cênicas de intensa força e significado.

Em 1981, esta peça, certamente com um lugar significativo na dramaturgia rodriguiana, é transposta para o cinema⁴². Em meio à corrupção moral que nos circunda, a pureza original se torna uma total impossibilidade em si mesma. A sociedade, dada a sua condescendência irresponsável, e, mais que isso, a sua total omissão, ajuda a criar a barbárie e, perpetuando-a, passa, inconscientemente, a se alimentar dela. Assim, ao beijar um desconhecido, Arandir atende, não só a um pedido extremo, mas, ao mesmo tempo, cede a uma (com)pulsão que o purifica. Os fatos já não são como e o que são: são o que fazemos com que sejam, ou o que permitimos que se faça com eles. Um beijo, *a priori* um ato de amor original e de pureza, transforma-se na abertura através da qual emerge um mar de preconceitos e lama. Perplexos, submergimos numa realidade absurda. A punição, no texto, provém, paradoxal e ironicamente, de um ato de bondade, por cuja condescendência o herói deverá expiar, como se tivera cometido um grave delito. Naturalmente que o preço pago é demasiadamente vultoso: é a própria dignidade, a própria identidade, a própria vida. A dignidade, porque perde o respeito dos companheiros de trabalho e dos familiares; identidade, porque, ao fim, já não sabe mais de que referenciais dispõe para a construção e preservação da própria imagem; a vida, porque, no mundo em que vive, já não há mais espaço para ele. Arandir (interpretado por Ney La Torraca) cede a um impulso natural, beijando o moribundo, e, com seu comportamento inusual, recupera a inocência de há muito perdida pelo ser; como se ganhasse algo de imaterial, de incompreensível diante do porvir. Está diametralmente em posição oposta à de Amado Ribeiro (vivido por Daniel Filho, num desempenho brilhante e persuasivo como o repórter corrupto que visa apenas à sua auto-promoção). Tarcísio Meira, comedido, faz um patético (ainda que convincente) Aprígio, o sogro de Arandir, pai, portanto, das irmãs Dália e Selminha. Oswaldo Loureiro, que na *debut* teatral do texto representou Arandir, na pele do impiedoso delegado Cunha, personifica a própria corrupção. As irmãs Dália e Selminha completam a trama. Selminha (Christiane Torloni) oscila entre a

42 *O BEIJO NO ASFALTO* – 1981 – Direção: Bruno Barreto. Elenco: Tarcísio Meira (Aprígio, pai de Selminha e Dália, sogro de Arandir), Ney Latorraca (Arandir), Christiane Torloni (Selminha), Lídia Brondi (Dália), Daniel Filho (Amado Pinheiro), Oswaldo Loureiro (delegado Cunha). Fotografia: Murilo Salles, Roteiro: Doc Comparato, Produção: Fábio Barreto. Música: Guto Graça Mello. Colorido. 80 min. Co-produção Embrafilme, Globo Vídeo.

ingenuidade e a sensualidade da jovem Dália (Lídia Brondi), sua irmã mais nova. Selminha é, sem dúvida, a melhor figura em cena.

O Beijo no Asfalto, independentemente das possíveis leituras que o texto possa facultar, constitui-se, inegavelmente, no texto do autor que melhor trabalha a representação aplicada do boato; aqui, especificamente o boato jornalístico, através do chamado *fait divers*. O filme acerta quando, na abordagem, põe em evidência crescente o papel da imprensa, já que é ela que estabelece, num crescendo, o envolvimento, a manipulação e conseqüente destruição gradual das personagens.

BOCA DE OURO

Boca de Ouro, escrita em 1959, estreou em 1961, no Teatro Nacional de Comédia do Rio de Janeiro. Faz parte, também, das chamadas tragédias cariocas, segundo a classificação de Sábato Magaldi.

Boca de Ouro,⁴³ a exemplo de *Beijo no Asfalto*, tem, também, como tema a imprensa sensacionalista. Exterioriza os meandros do fazer jornalístico. Nas cidades grandes, onde grassa a violência, o autor, utilizando-se de um fato aparentemente sem importância, mormente nos grandes centros – o assassinato do rei do jogo do bicho, Boca de Ouro – nos permite e nos induz, na realidade, a uma dissecação analítica do comportamento humano movido pelas paixões. Quando da morte do excêntrico bicheiro, um jornal, visando a um furo de reportagem, entrevista uma ex-amante de Boca, Dona Guigui. Emergem, a partir de então, em *flash back*, três relatos diferentes do crime (re)constituindo a personalidade de Boca e (re)velando também, de (três) formas diferentes, três personalidades distintas que irão protagonizar tanto os crimes quanto as benesses por ele praticadas.

Boca de Ouro é o primeiro longa-metragem baseado em texto teatral de Nelson Rodrigues. Tivemos anteriormente *Meu destino é pecar*⁴⁴, de Manuel Panulfo, de 1952, baseado no folheto homônimo, assinado por Susana Flag. O roteiro e a direção de *Boca de Ouro* são de Néelson Pereira dos Santos. No elenco, estão Jecé Valadão (no papel do bicheiro Boca), Odete Lara (Dona Guigui) e Daniel Filho, com a participação especial de Wilson Grey e Zé Ketti. A idéia de levar *Boca de Ouro* ao cinema foi de



43 *Boca de Ouro*, 1962 - Direção e Roteiro: Néelson Pereira dos Santos. Assistência de Direção: Ivan de Souza - Elenco: Jecé Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Ivan Cândido, Maria Pompeu, Wilson Grey - 100 min. (Em preto e branco).

44 *Meu Destino é pecar*. Direção de Manoel Peluffo. – Vide capítulo específico.

Jece Valadão, casado, na época, com Dulce, irmã de Néelson Rodrigues. Néelson Pereira dos Santos, em dificuldades financeiras, filmava então *Vidas Secas*. Quando lhe foi proposto dirigir o projeto, as filmagens de *Vidas Secas* estavam paradas. Começara a chover no sertão da Bahia e de Pernambuco, e o diretor precisava angariar recursos para dar prosseguimento ao projeto. *Boca de Ouro* acabou por se constituir num dos maiores êxitos de público na carreira do diretor. NR gostou do resultado do filme com reservas, já que achou que o diretor havia *puritanizado a história*. Personalidade controvertida, o protagonista Boca de Ouro dirigia o império do crime e corrupção em Madureira. Para uns era um benfeitor; outros, entretanto, apontavam-no como gângster violento. Após sua morte, ao sabor das emoções que vivencia, Dona Guigui dá, ao sabor do seu estado emocional, três versões diferentes sobre um mesmo crime e para cada uma delas temos um Boca de Ouro diferenciado.

Este texto de NR mereceu outras duas versões para o cinema.

Em 1989 (disponível ao mercado só em 1990), Joffre Rodrigues, como produtor da segunda versão, dirigida por Walter Avancini⁴⁵, e protagonizada por Tarcísio Meira, transfere a história para os tempos atuais, substituindo o universo original do jogo do bicho pela questão do tráfico de drogas. Por sua interpretação nesse filme, Tarcísio Meira ganhou o prêmio de melhor ator no Festival de Nova York. O filme apresenta, paralelamente, a questão da favela.

A mais recente versão da peça *Boca de Ouro* é uma co-produção Brasil-Estados Unidos. Caracteriza-se por um distanciamento maior quanto à transposição. O personagem Boca é o ponto de partida para a concepção fílmica e não mais o texto original em sua totalidade. O filme foi apresentado pela primeira vez Festival Internacional do Filme de Toronto, no Canadá, de 1994.

Intitulado simplesmente *Boca*⁴⁶, mais uma vez, Tarcísio Meira é o protagonista, interpretando o bicheiro Boca de Ouro, a exemplo do seu desempenho na versão dirigida por Walter Avancini.

Falado em inglês, com pequenas inserções em português, o filme deixa de lado a concepção do hipotexto, atendo-se à figura do marginal Boca de Ouro. Aqui, um casal de jornalistas americanos – uma repórter e um câmera – vêm ao Brasil, com a incumbência de fazer uma reportagem sobre as matanças de meninos de rua.

Ao identificar os responsáveis pelas mortes, a jornalista trata de um assunto polêmico e, à época, em evidência. Na realidade, a repórter, no filme, ambiciona, a todo custo, a conquista do cobiçado Prêmio Pulitzer de Jornalismo. Em meio à trama, temos as intervenções de um agente da CIA.

45 *Boca de Ouro*, 1994. Direção Walter Avancini – Com Tarcísio Meira, Cláudia Raia, Luma de Oliveira, Ricardo Petraglia. - 105 min. Colorido

46 *Boca*. Dirigido por René Manzor (à época com 34 anos, cineasta francês que vive nos EUA), teve a produção-executiva de Zalman King (*Nove Semanas e Meia de Amor e Orquídea Selvagem*) e Joffre Rodrigues (filho de Nelson) como co-produtor brasileiro. Roteiro: Ed Silverstein. A fotografia é de Carlos Egberto e Pedro Farkas. Assistente de direção: Tania Lamarca, coreografia: Marcia Brito, casting: Denise del Cueto, e na mixagem de som: Juarez Dagoberto, além de muitos outros nomes brasileiros que figuram na equipe técnica. Elenco: Tarcísio Meira (Boca), Rae Dawn Chong (a repórter J.J.), Martin Kemp (o câmera Reb), Carlos Dolabella, Martin Sheen (o agente da CIA Jesse James Montgommery), Nelson Xavier, José Lewgoy, Anselmo Vasconcelos, e as atrizes Denise Milfont, Ruth de Souza, Luma de Oliveira, Maria Padilha e Betty Gofman.

O filme mostra um Brasil exótico, quando expõe, de um lado, belos cenários da nossa paisagem natural e a beleza das nossas mulheres, e contrapõe, por outro lado, a miséria das favelas, drogas, muito sexo, perpassando – como não poderia deixar de ser – pelo carnaval, incluindo até mesmo rituais estilizados de macumba.

Zalman King filmava, no Rio, *Orquídea Selvagem*⁴⁷, quando surgiu a idéia de fazer um filme sobre a morte de meninos de rua, ocasião em que, nas suas pesquisas, visando a coletar material para o filme, teve acesso a segunda versão cinematográfica do texto de NR, dirigida por Avancini.

NR, no material utilizado para divulgação, é apresentado como um homem da envergadura de Tennessee Williams e Arthur Miller. A audaciosa proposta publicitária preconizava, ainda, que a linha mestra do filme assentasse-se, não em *Orfeu Negro*, filme de Marcel Carné, mas em *Los Olvidados*, do mestre do surrealismo, Buñuel. O roteiro, deixando de lado a concepção original da peça, descamba inadvertidamente para o grotesco.

Várias são as modificações introduzidas em relação ao hipotexto. Neste, um repórter procura a ex-amante de Boca (um dia após o seu assassinato) na tentativa de entender a figura polêmica do bicheiro. Ditadas ao sabor das emoções da personagem Guigui, ex-amante do bicheiro, as três versões contraditórias sobre o personagem Boca deixam no ar a questão fundamental do texto original, ou seja, é a partir dos depoimentos, obtidos sob emoções diferentes dessa personagem, Guigui, que surgem os retratos diversificados de Boca de Ouro, essa personalidade controversa. Um herói? Um contraventor? Um canalha renomado e inescrupuloso? Ou, ainda, um benfeitor e protetor dos humildes e desfavorecidos?

Nesse filme, dois jornalistas vivem um caso amoroso, enquanto das três versões da história para a (re)construção do perfil do bicheiro morto, duas são suprimidas, restando apenas uma, linear. Perde-se, com isso, o espírito do texto original. A matança de meninos de rua passa a ser a temática central, constituindo-se no fio condutor da narrativa.

Boca de Ouro é um dos poucos textos no qual o autor não centraliza a trama no interior do nicho familiar, sua temática predileta. Prende-se, antes, à dissecação de mazelas sociais, enveredando pela contravenção, aqui, representada, especificamente, pelo jogo do bicho, um tema genuinamente brasileiro, pelo menos da forma como é explorado, mas pouco frequente, quer na nossa dramaturgia, quer na nossa cinematografia.

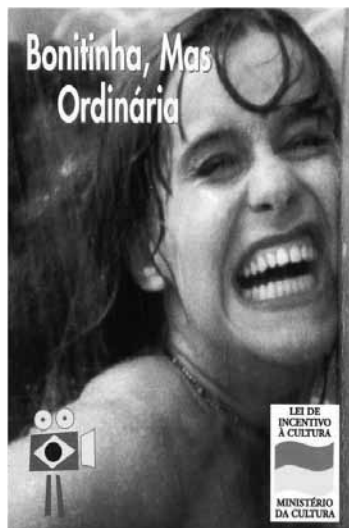
47 *Orquídea Selvagem*, 1990 – Dir.: Zalman King – Elenco: Mickey Rourke, Jacqueline Bisset, Carré Otis, Assumpta Serna, Milton Gonçalves. A americana quer vender um balneário a chineses. Mostra um Brasil fictício e irreal. O filme não apresenta interesse artístico.

BONITINHA MAS ORDINÁRIA

No final da década de 70, assistimos, na prática, ao declínio dos ideais do Cinema Novo, enquanto escola ou estética. Há uma ascensão vertiginosa do erotismo, como forma, talvez, de trazer público às salas de projeção. Os filmes de sexo explícito tomam conta do mercado. A erotização se faz presente em tudo. Filmes como *Emanuelle* (1974, baseado no romance de Emmanuelle Arsan), mas, sobretudo, *O império dos sentidos* (sensação do Festival de Cannes, de 1976), nos quais há um apelo erótico muito forte, quebrando tabus, são elevados à categoria de arte. Ambos exploram os limites da sexualidade, indo, inclusive, contra as convenções dos filmes pornôs da época. Dando asas ao imaginário e incentivando a polêmica, os cineastas, principalmente na Europa, derrubam as já tênues barreiras entre erotismo, pornografia e arte. O franco-suíço Jean-Luc Godard sentencia que *o filme pornô é o único cinema de verdade*.

Por aqui, Nelson Rodrigues, com a aura de escândalos que o envolvia, tornou-se um autor procurado pelos cineastas. Suas peças, pelos temas de que tratam, são cada vez mais traduzidas para a tela grande.

Contrariando uma postura habitual do autor, quanto ao destino de seus personagens, *Bonitinha mas ordinária* é uma das poucas peças do autor que termina bem. Versa sobre uma questão permanente do ser humano: a manutenção do caráter, face aos oportunismos tentadores e corruptores que propõem, a qualquer preço, quebrar a linha da conduta ética. É a prova dos noventa da integridade do homem ante as adversidades corruptoras que lhe são oferecidas. Nesse contexto, a peça preconiza que o ser humano tem condições de se redimir de males presentes e passados; tem, portanto, salvação. Pode, a despeito de suas ambições, das pressões, do mundo que o cerca, manter-se íntegro e, se errar, pode, mesmo levando em conta as circunstâncias adversas que o cercam, regenerar-se. Manter ou recuperar a dignidade está no âmago da possibilidade de ser potencialmente de todos os homens. Aqui, lembrando-nos da conformação habitual dos contos de fadas, os maus serão punidos e o amor, porque primordial, puro, essencial e verdadeiro, termina por conferir dignidade ao homem, e ele pode vislumbrar a felicidade. O amor, quando verdadeiro, parece demonstrar a peça, é vencedor a despeito de tudo o que se lhe opõe e o texto leva esta premissa às últimas consequências. Visceralmente, essa luta insana do amor que, em última instância, é também a luta da vida contra a morte (Eros x Tanatos), da auto-afirmação



do amor contra tudo o que não lhe é alheio e antagônico. Sob este aspecto, essa peça, por exemplo, difere essencialmente sobretudo dos textos que compõem as crônicas de *A Vida como Ela É...*

Escrita nos anos 60, o texto antecipa algumas temáticas da contemporaneidade: o caos da modernidade, o absurdo que se insere no cotidiano sem que, ao menos, percebamos. Retrata a decadência e desaparecimento – econômica, moral, ideológica – da classe média, bem como a banalização da violência, das atitudes inexplicadas em quaisquer instâncias. Evidencia, no caos da modernidade, a corrupção e negociatas que nivelam o ser humano no que ele tem de pior, pondo em cheque valores tradicionais (honestidade, honra). Na família, temos (vide Freud) a gênese e o abrigo das perversões e taras. Personagens sem rumo, sem valores, seríamos todos corruptíveis? Como questionado na peça, seríamos todos Peixoto? Cada ser humano teria, ao cabo, o seu preço para ceder à corrupção vigente? Então podemos tudo. Se *o mineiro só é solidário no câncer*, o que restaria ao homem? Por extensão, metonimicamente, devemos entender, aí, por mineiro, a totalidade dos homens. A frase, atribuída a Otto Lara Resende, acaba por se tornar o próprio câncer social e global, já que incorpora (e se dissemina no) o processo destruidor do caráter e corruptor das vontades.

No entanto, apesar dessa crença positiva no homem, as temáticas rodriguianas se fazem presentes. O homem não é só feito de bondade, altruísmo e virtudes, como atesta a peça. Nela temos a irmã que se prostitui a fim de que as irmãs mais novas possam casar virgens (tema também presente em *Os sete gatinhos*); as taras de Bonitinha que, para realizar-se sexualmente, tem que ser constante e brutalmente violentada; o pai de família, típico representante da classe média decadente e deteriorada, detentor do poder econômico, que, apesar da própria conduta imoral, luta, paradoxal e hipocritamente, pela preservação dos valores da família; a matriarca que se recusa a ver o marido tal qual ele é, tentando, numa preservação totalmente inócua das aparências, justificar suas atitudes, para insistir em chamá-lo de “*bom*”. É a eterna manutenção das aparências que oculta tudo o que não vier em consonância com o aceitável socialmente. Nesse prisma, as coisas não são e nem seriam (jamais) como são, mas (sempre) como as vemos.

Temos, também, a ritualização do beijo: Edgar pede a Ritinha que lhe dê um simples beijo e, só então, a deixaria em paz. Ora, esse mote se faz presente em toda a dramaturgia rodriguiana. Lembremo-nos, aqui, de *O beijo no asfalto*, peça em que, em torno do beijo, de como ele é visto e retratado, se constrói a trama central da peça/filme.

O filme *Bonitinha mas ordinária*⁴⁸ é de 1981 e, salvaguardados os distanciamentos naturais e óbvios, toca, também, de forma contundente, na ferida da

48 *Bonitinha mas ordinária* – Brasil, 1981 – Com Lucélia Santos (Maria Cecília), Vera Fischer (Ritinha), José Wilker (Edgar), Milton Moraes (Peixoto), Carlos Kroeber (Dr. Werneck), Rubens Correa (chefe da instituição pública onde a mãe de Ritinha trabalhava), Monah Delacy, Miriam Pires, Sonia Oiticica, Xuxa Lopes, Wilson Grey (coveiro), Mme. Henriette Morineau (a matriarca da família de Maria Cecília) – Roteiro: Gilvan Peireira, Sindoval Aguiar, Doc Comparatto – Montagem: Rafael Valverdi, Música: John Neschling - Fotografia e Câmara: Hélio Silva – Assistente de Direção: Nelson Rodrigues Filho – História e Diálogos: Nelson Rodrigues – Direção: Braz Chediak - 106 minutos – colorido.

moral vigente, tal qual, numa outra perspectiva, o faz *La Dolce Vita*, de 1960⁴⁹, uma obra prima do italiano Fellini.

Seguindo os passos da peça, a película nos mostra um herói raro na dramaturgia rodriguiana, o jovem Edgar, que, sendo de origem humilde, recebe do patrão, o Dr. Heitor Werneck, uma proposta inusitada: casar-se com a filha, Maria Cecília, uma jovem com aparência inocente e angelical, de apenas dezessete anos, que fora, na versão oficial, desonrada brutalmente por cinco crioulos, em circunstâncias ainda desconhecidas. Em troca receberia uma quantia vultosa. Werneck personifica a arrogância do poder, abalizada pelo dinheiro. Para ele, tudo e todos têm seu preço, o que, portanto, tornaria tudo passível de compra e manipulação. Enquanto decide se aceita ou não a oferta, Edgar, apaixonado por Ritinha, sua vizinha, vive o conflito e a ansiedade entre ter que optar pelo dinheiro, fugindo à pobreza que o cerca ou ceder à pressão da realidade em que vive, inclusive à pressão da própria mãe, que o chantageia emocionalmente, chamando-o de egoísta, acusando-o de pensar só em si mesmo.

Passando a conhecer o lado podre da classe privilegiada e prestigiada social e economicamente, o rapaz conhece a degradação e corrupção que grassam nesse ambiente. Maria Cecília é um misto de beleza e degradação. Daí a pertinência e agressividade do nome da peça. Só aos poucos, num processo lento de desmascaramento, vai se desnudando e se deixando conhecer tal qual é interiormente. Com a paixão, o desejo, o sexo, as taras, o dinheiro e a corrupção no cerne da narrativa, o filme, cedendo às tendências em voga, pende, entretanto, para uma dramaticidade imediatista e um sensacionalismo erótico.

O conflito interior da personagem Edgar centra-se na frase *O mineiro só é solidário no câncer* (repetida dezenove vezes no filme). Para ele, é uma questão de descoberta e preservação da identidade, de autoconhecimento, decidir-se quanto aos rumos que dará ao seu futuro. Se conservar o cheque dado por Werneck e casar-se com Maria Cecília, a verdade da frase se evidenciará inquestionável e determinante e ele

49 *La dolce vita* – Itália/França, 1960 – Direção: Federico Fellini. Com Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Alain Cuny. Neste filme, também, um jornalista do interior, de origem simples, como Edgar, tem sua iniciação no mundo da alta sociedade romana, começando a frequentar os sofisticados bares e cafés da famosa Via Veneto. Oscila, no processo da descoberta, entre a fascinação que a vida da alta sociedade lhe causa e o nojo ante a descoberta da realidade oculta por trás das aparências. Fellini mostra, à época, uma Itália decadente na visão de um repórter, Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) - *alter ego* do cineasta? -, que, descrente da vida e desiludido com seu trabalho - colunista social -, passa uma noite com Maddalena (Anouk Aimée). Ao voltar para casa, descobre que sua namorada, Emma (Yvonne Furneaux), se matou por causa dele. Mais tarde, Marcello retorna ao seu dia-a-dia de fofocas, quando uma estonteante estrela Sylvia (a sueca Anita Ekberg) desembarca no aeroporto de Roma. O repórter a acompanhará por alguns dias. Há a famosa cena em que ela se banha na célebre Fontana di Trevi. *A Doce Vida* foi um sucesso estrondoso, ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes (em 60) e uma indicação ao Oscar de melhor diretor (em 62) - na ocasião, o filme ainda recebeu outras três indicações, vencendo na categoria de melhor figurino. Cenas como uma paródia da Ascensão - em que um helicóptero carrega uma imagem de Cristo pelos céus de Roma - irritaram a Igreja Católica, que criticou o clima hedonista e a abordagem de temas como o suicídio. Como se não bastasse, as autoridades governamentais italianas também condenaram o filme por seus ataques ácidos ao poder. O filme merece ainda menção por trazer um personagem famoso, o fotógrafo Papparazzo, (Walter Santesso). O nome, no plural (*papparazzi*), hoje designa os caçadores de imagens que não hesitam em invadir a privacidade dos famosos.

deverá assumir-se como um canalha. Se, no entanto, quiser preservar sua integridade, deverá optar pela renúncia à boa vida oferecida pelo patrão e continuar a vidinha de ‘ex-contínuo’, cheia de penúria, mas com dignidade.

Maria Cecília e Ritinha, as duas mulheres da vida de Edgar, são, aparentemente, opostas uma à outra. No final, Maria Cecília, com sua aparência angelical, mostra-se em toda a sua sordidez, enquanto Ritinha, assumidamente, uma prostituta, evidencia-se, na realidade, o anjo – que conserva a pureza e honestidade - com quem ele decide compartilhar a sua vida.

Como em *Os sete gatinhos*, ou em *Álbum de família*, há aqui também o momento de constatação da personagem central de que *toda família tem o momento em que começa a apodrecer*.

Na peça, numa concentração intensa de negatividades, os iguais se atraem: assim, Maria Cecília e Peixoto constroem juntos o caminho que os conduzirá à derrocada.

A exemplo de *Boca de Ouro*, onde se apresentam três versões de um mesmo fato, implicando a construção final de uma personalidade, também aqui, a história do estupro de Maria Cecília, nó central da narrativa, é apresentada em três versões diferentes: na primeira, narrada por Peixoto a Edgar, Maria Cecília fora vítima de uma fatalidade, vindo, contra a sua vontade, a ser *violada* por cinco negros. Na segunda versão, contada pela própria Maria Cecília, enquanto ela leva Edgar ao local do acidente, há já evidências de suas tendências sado-masoquistas, e a garota atribui a um dos estupradores a alcunha de Cadelão, ocasião em que ela provoca Edgar, incitando-o a possuí-la à força, como, aliás, já acontecera anteriormente. Ante a negativa espantada do rapaz, chama-o de covarde. Na terceira versão, a verdade cruel vem à tona: ela planejava o estupro. Queria, para realização das suas fantasias sexuais, ser possuída por cinco negros, de maneira similar ao que lera num noticiário jornalístico. A versão final, narrada com requintes de perversidade, traz à tona a verdadeira Maria Cecília.

O texto evidencia um jogo especular: precisamos do outro para saber quem somos, qual é a nossa imagem, quem, realmente, somos. A fala da mulher de Werneck evidencia que ela recusa-se a vê-lo em sua real dimensão: insiste em afirmar que ele *é bom*. Numa das sequências finais, quando a família já está completamente esfacelada em relação à veracidade dos conceitos que se atribui e à moralidade aparente na qual está inserida, vemos Werneck, num processo de autoconvencimento, pedir, então, à mulher que repita que ele *é bom*; como se a constatação do que é dependesse da afirmação das palavras do Outro, no caso, da mulher.

A força do filme está realmente no hipotexto. Nada lhe acrescenta. Faz dele, aliás, uma leitura linear, numa adaptação convencional.

A FALECIDA

A Falecida – tragédia carioca em três atos estreou em junho 1953, na Companhia Dramática Nacional, do Rio de Janeiro, sob a direção de José Maria Monteiro. O tema de *A Falecida* já surge, anteriormente, em suas crônicas nas colunas de *A Vida Como Ela É...* Este era, aliás, um dos procedimentos que incorporaria os hábitos do autor. Selecionado um tema, uma história, procurava, primeiro, testá-los, num exercício de dramaticidade, na prosa mais rápida, analisando a recepção do texto com o seu fiel público-leitor, na sua coluna de jornal, para, só depois, aproveitar a história num texto teatral. A peça, encenada dez anos depois de sua consagração como autor em *Vestido de Noiva*, restabelece, tanto com o público como com a crítica, a credibilidade do autor, abalada desde a interdição escandalosa de *Álbum de Família*. O procedimento literário, em se tratando de um conto, é diverso do que se exige para o texto cênico. No conto, há que se considerar a necessidade de síntese, e o conflito apresentado, dada a extensão desse tipo de texto, tem que ser resolvido sem mais delongas. Por força do exercício, e esbanjando o seu talento e criatividade inatos, a habilidade do autor em sintetizar temas complexos aprimora-se, e, mesmo no teatro, o estilo rodriguiano é marcado pela concisão e pela pertinência objetivas.

Levando-se em conta o comumente pesado universo rodriguiano, é um dos textos mais contidos e leves do dramaturgo. Não trata de conflitos familiares, pelo menos da forma como habitualmente praticava. Elege tipos comuns do povo, em suas preocupações mais simples e cotidianas.

O filme⁵⁰, bem aceito pela crítica e premiado no Festival Internacional do Filme de 65, foi, entretanto, um fracasso de público, causando impacto mais fora que dentro do país. Hirszman fez uma adaptação muito próxima do original. Contrariando as expectativas, esse procedimento acabou por refletir-se, no caso, negativamente. O filme, apesar de o assunto ser menos ousado que o habitual, não capta o drama suburbano, enfraquecendo a força dramática hipotextual. Este, alias, é um dos problemas das transposições cinematográficas da obra rodriguiana: a incapacidade de se traduzir, na tela, a complexidade do universo do autor.



50 *A falecida* – 1965 - Direção de Leon Hirszman – Elenco: Fernanda Montenegro (Zulmira), Ivan Cândido (Tuninho), Vanda Lacerda (a cartomante), Paulo Gracindo. – 95 minutos – drama em preto e branco.

Sendo uma das peças mais singelamente cariocas de NR, o hipotexto, apesar de se delimitar geograficamente a um espaço sócio-cultural específico, extrapola em muito esses limites, exteriorizando uma força impactante que o arremessa literalmente ao melodrama trágico. Transita pelas frustrações pessoais de Zulmira, quando esta se supõe descoberta por Glorinha, uma vizinha virtuosa, em sua relação de infidelidade matrimonial. Fruto de um sentimento de culpa intenso, é tomada, então, por uma obsessão corrosiva e destruidora, forma de compensação por tudo o que não teve na sua vidinha comum, principalmente, por tudo que de teve de abdicar em nome da honra e da pobreza. Já que em vida passa despercebida, direciona sua vontade e, logo a seguir, seus atos para a celebração ritualística da própria morte. Somente uma morte espetacular conferir-lhe-ia uma dimensão e identidade próprias. Somente nela – na morte – ganharia a importância e autenticidade que jamais obtivera em vida. Um enterro com pompa e luxo constituir-se-ia num prêmio, numa compensação para o acúmulo de frustrações vivenciadas ao longo da vida.

Tencionando dar sentido à existência, Zulmira torna-se outra a partir de uma consulta que faz a uma cartomante. Ela traça, então, a teia que passa a nortear seus passos, conduzindo-a à morte. O real é orientado pelo sobrenatural. É o pretexto de que precisava para direcionar e equacionar seus atos. A figura da cartomante, como é caracterizada no filme, é, em tudo, a personificação do engodo, da trapaça comum e evidente.⁵¹ Ela não diz nada de original ou significativo. Ambíguas, as suas falas, seguindo o ritual premonitório, podem ser entendidas de diversas maneiras. Claro que, em se tratando de Zulmira, cuja carência está no limite, ela imediatamente traduz segundo a própria conveniência, interpretando e orientando o sentido do que ouviu para a sua realidade medíocre. O que faz, na realidade, é conformar as premonições àquilo que deseja veementemente. Quando morre, e vem à tona o seu envolvimento amoroso extraconjugal, Tuninho, o marido, numa vingança pessoal contra essa traição até então desconhecida, dá a mulher um enterro barato, aliás, o mais barato que conseguiu. A morte tão ardentemente desejada e planejada ocorre melancolicamente, efetivando-se num enterro barato, medíocre, como, aliás, fora a existência daquela simples mulher.

O filme apresenta cenas antológicas, como a seqüência em que Fernanda/Zulmira dança na chuva. É uma comunhão com a natureza mas, muito mais que isso, representa uma celebração final à vida e, paradoxalmente, a abertura para a entrada da morte, já que é, a partir da chuva que apanha que a personagem adocece irreversivelmente, caminhando, deliberada e obstinadamente, a passos largos para a morte. Vazado em diálogos curtos e tensos, o texto é pontuado permanentemente por toques de humor. No filme, a condição trágica da personagem, no entanto, se sobressai entre todos os outros aspectos desse texto rodriguiano, cuja caracterização é, no que tangue à conotação mítica, menor.

51 A figura da Cartomante lembra-nos o conto clássico de Machado de Assis. Aqui, entretanto, a postura da cartomante é diferente da personagem machadiana. Lá o amante sai esperançoso e, na realidade que o espera, encontra o seu fim trágico. Outra figura forte de cartomante é a apresentada no filme *A hora da estrela* (1985), de Susana Amaral, baseado no romance de Clarice Lispector e interpretada, também, por Fernanda Montenegro.

PERDOA-ME POR ME TRAÍRES

Mil perdões

*Te perdôo
Por fazeres mil perguntas
Que em vidas que andam juntas
Ninguém faz
Te perdôo
Por pedires perdão
Por me amares demais*

*Te perdôo
Te perdôo por ligares
Para todos os lugares
De onde eu vim
Te perdôo
Por ergueres a mão
Por bateres em mim*

*Te perdôo
Quando anseio pelo instante de sair
E rodar exuberante
E me perder de ti
Te perdôo
Por queres me ver
Aprendendo a mentir (te mentir, te mentir)*

*Te perdôo
Por contares minhas horas
Nas minhas demoras por aí
Te perdôo
Te perdôo porque choras
Quando eu choro de rir
Te perdôo
Por te traír*

Chico Buarque
1983

Com o próprio Nelson protagonizando um de seus personagens, a peça *Perdoa-me por me traíres* teve sua estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 19 de junho de 1957.



De 1980, o filme homônimo de Braz Chediak⁵² coloca o diretor entre os intérpretes consistentes da obra de NR. Com um ambiente realista, tendendo mais para uma visão naturalista, o autor propicia ao diretor trabalhar com conceitos polêmicos. O próprio título já é um indício a ser levado em consideração.

A narrativa fílmica nos apresenta Glorinha, uma adolescente-órfã, criada piedosamente pelo tio, desde que perdera os pais. Vivendo com o tio, Raul, é tratada como filha. Induzida por Nair, uma colega de escola, a garota passa a freqüentar um bordel para colegiais, comandado por Madame Luba, que arranja programas para personalidades importantes, principalmente políticos. Lá, quem se interessa por Glorinha é um velho deputado (interpretado por Sady Cabral), que, por ser vizinho da garota, já havia reparado nela. A menina, depois de muita resistência, acaba por se relacionar com o velho.

Ao sair do bordel, a amiga, confessando estar grávida, implora que a acompanhe a uma clínica clandestina de abortos. Na clínica, devido às condições precárias e desumanas com que é tratada, Nair vem a falecer. Raul, tio de Glorinha, chamado à clínica, descobre o envolvimento da sobrinha – que, até então, supunha pura – com os fatos.

Já em casa, pressionando a garota para fazê-la confessar o seu envolvimento na história da colega e também para saber se ela continua pura, o tio, numa retrospectiva, dá aos acontecimentos do passado uma nova versão. Conta como Judith, mãe de Glorinha, realmente morrera. Ela, na realidade, não se suicidara como todos acreditavam: fora, por ciúmes, assassinada.

Voltando ao passado, o filme mostra o início do relacionamento dos pais de Glorinha. Judith e Gilberto viviam uma *eterna lua de mel*. Ocorreu que o marido, de repente, subjugado pelo fascínio que a beleza da mulher exercia nele, acha que todos os homens também desejam sua mulher. Surge o ciúme e uma desconfiança despropositada da mulher. Num crescendo, este sentimento ganha proporções inusitadas e injustificadas. A leitura muito particular que ele faz dos atos e gestos da mulher contribuem para que ele se sinta traído. Perdida a confiança, um clima de agressões se instaura, tornando a convivência do casal, principalmente para a esposa, insuportável, impossível mesmo. Buscando a conciliação e a harmonia, Judith chama o cunhado, Raul, única pessoa a quem o marido ouvia e respeitava, para expor a situação. Gilberto, reconhecendo-se doente e para evitar uma tragédia, propõe a auto-internação para um tratamento, deixando a mulher e a filha sob a vigilância do irmão.

Tempos depois, recebe alta e retorna à casa. Ao reatar com a mulher, mostra-se, incredivelmente, um outro homem, em tudo oposto ao que fora anteriormente. Acontece que, na ausência do marido, o que era uma suposição, viabiliza-se: Judith

52 *Perdoa-me por me traíres*, 1980 – Direção de Braz Chediak – Com Vera Fischer (Judith), Nuno Leal Maia (Gilberto), Lídia Brondi (Glorinha), Rubens Corrêa (Raul), Zaira Zambelli (Nair), Angela Leal, Anselmo Vasconcelos (Pola Negri), Jorge Dória (médico), Sady Cabral (o velho deputado) – Roteirizado por Gilvan Pereira, Nelson Rodrigues Filho, Joffre Soares e Braz Chediak, o filme conta com os trabalhos de Hélio Silva na fotografia, com a belíssima música de Chico Buarque de Holanda e Radamés Gnattali, tendo, ainda, a edição de Rafael Justo Valverde. O filme, em cores, com 101 min., tem como produtores associados J. N. Filmes, J. Martins, J. B. Tanko Filmes, RJ e foi distribuído pela Top Tape.

passa a se encontrar com diversos homens. Objeto de desejo do cunhado, é vigiada por ele obstinadamente. Entretanto, nada a detém.

Com a volta do marido, inconformados com a atitude de Judith, os membros da família, todos formal e solenemente vestidos, invadem, literalmente a casa do casal, para delatar a mulher ao marido. Em face da condescendência excessiva de Gilberto ante o comportamento da mulher, a família, como se num julgamento, propõe a internação do rapaz novamente.

Judith, a seguir, é envenenada pelo cunhado. Essa é a versão de que a garota, agora, abruptamente, toma conhecimento. O tio, que a criara para si, vendo nela a continuidade da mãe, tenta também dar a ela o mesmo fim que tivera Judith. A sobrinha, porém, ludibria o tio propondo, no último instante, um pacto de morte. Ele aceita e, ao fazê-lo, acaba morrendo sozinho, já que Glorinha o ludibria e, no último instante, não toma o veneno. A partir de então, a garota se assume como prostituta.

Levando-se em consideração os conceitos tradicionais, todos os personagens expressam de alguma maneira a decadência humana. Nenhum deles se salva. Todos tendem a exteriorizar algo inconfessável e, do ponto de vista da moral vigente, condenável. Gilberto é, inicialmente, machão, prepotente, irracional. Após a passagem pela clínica, num posicionamento diametralmente oposto, volta com uma postura duplamente condenável. Desconfiamos sempre da bondade excessiva. Seus argumentos, embora pautados numa lógica inversa e macabra, são também inaceitáveis, tanto que, pelos dois motivos – o inicial e o final – seu fim é o mesmo: a internação; portanto, a exclusão do convívio dito civilizado. Raul, conduzindo-se socialmente de maneira inatacável, é, na realidade, apesar da aparência de uma moral inatacável, um ser desprezível. De protetor de Judith, passa a seu algoz. O gesto que seria de bondade e desprendimento e que deveria ser a assunção da responsabilidade, tanto da criação quanto da educação de Glorinha, é, na realidade, uma farsa, já que, como fica patente no final, ele a cria para si, desejando-a e projetando nela a frustração de um sentimento não realizado com a mãe. Judith, passa, também, de vítima a transgressora da moral vigente. É punida com a morte. Glorinha, desde o início, mostra o que viria a ser. No final, acaba por vingar a morte da mãe e, desoprimindo-se, ou melhor, desreprimindo-se, assume a sua liberdade. Seria mesmo uma liberdade? A casa de madame Luba (Henriette Morineau), como instituição, bem como o empregado que a serve, Pola Negri (Anselmo Vasconcelos), representam a impunidade (já que têm na polícia e nas autoridades instituições diretamente envolvidas e implicadas) e a perversão dos valores tidos como normais (corrupção e sedução de menores). A clínica de aborto, com o titular e sua ajudante (esta, no caso, uma exceção), além de denúncia de uma prática comum com suas implicações, mostra a conduta cínica e egoísta que alguns profissionais têm em relação à sociedade. Nair, a amiga de Glorinha, vítima de uma conjuntura, paga, com a vida, o preço da sua irresponsabilidade. Seria só dela?, cumpre-nos questionar. A família de Raul, preconceituosa e infeliz, nutre-se de um rancor e de um conservadorismo inócuos e infundados.

Trilha Sonora:

Se a música no cinema incipiente tinha como função primordial abafar o ruído do projetor nas encenações, os efeitos sonoros são, hoje, elementos constitutivos do próprio fazer cinematográfico e de fundamental importância. No entanto, a relação existente entre a imagem cinematográfica e o som está ainda por merecer estudos específicos dos estudiosos da narratologia. Não é possível deixar de perceber e admirar a riqueza e beleza das trilhas sonoras que acompanham as imagens em movimento. Por vezes pano de fundo, a música constitui-se, em outros casos, fator primordial à condução da própria trama, sendo composta, por vezes, especialmente para as películas. O acompanhamento musical é, em outras ocasiões, tão marcante que, pontuando todo o filme, torna-se, não raro, o próprio referencial do filme: caso em que dissociar a imagem do som é comprometer a sua análise. Em certas películas, a música é o cerne da narrativa, ajuda a compor a trama, predispõe o estado de espírito do espectador, conduzindo-o à sua revelia.

Especialmente composta para o filme, a belíssima composição *Mil Perdões*, de Chico Buarque de Holanda – magistralmente interpretada por Gal Costa – capta o espírito da trama, comentando-a sutil e criativamente. Dando voz à mulher, o discurso da letra inverte o sentido do perdão, inclusive o utilizado no texto. O marido, no hipotexto, perdoa a mulher por ela o ter traído. Indo mais além, é ela, no final, que, condescendente, numa leitura própria e particularíssima dos fatos, o perdoa.

A SERPENTE

Já, a partir do título, defrontamos-nos com o mito da serpente, um dos mais presentes e mais complexos da história da civilização. A nós, porém, dentre tantos outros, toca-nos mais fortemente o mito bíblico, já que tanto o texto dramático quanto o fílmico se reportam especificamente a ele. Na cultura ocidental, a serpente passou a representar a transgressão à ordem vigente. Causa original do desequilíbrio na harmonia do Jardim do Éden, constituiu-se no instrumento através do qual o homem foi expulso do paraíso. Segundo o *Dicionário de símbolos*,



a serpente – tanto quanto o homem, mas contrariamente a ele – distingue-se de todas as espécies de animais. Se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar esta criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, no início deste mesmo esforço. Neste sentido, Homem e Serpente são opostos, complementares, Rivais. Nesse sentido, também há algo da serpente no homem, e, singularmente, na

parte de que o seu entendimento tem o menor controle. (...) é um vertebrado que encarna a psiquê inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso. E, no entanto, não há nada mais comum, nada mais simples do que uma serpente. Mas sem dúvida não há nada mais escandaloso para o espírito, justamente em virtude dessa simplicidade.⁵³

Personifica o instinto, ou melhor, a descoberta, a origem dele. *No plano humano é o símbolo da alma e da libido.*⁵⁴

Uma vez rapidamente revisitado o símbolo, examinemos, agora, este texto – o último escrito por Nelson (1978) – tido como menor no contexto da sua obra. Encenada pela primeira vez em 1980, no Teatro do BNH, no Rio de Janeiro, esta peça, em ato único, narra a história de duas irmãs, Lígia e Guida, que se casam no mesmo dia, hora e local e vão morar no mesmo apartamento, um presente do pai. No entanto, apenas um dos casais (Guida e Paulo) é o que podemos denominar de convencionalmente feliz, o outro (formado por Lígia e Décio), não. Décio, o marido, impotente apenas com a mulher, não consegue sequer desvirginá-la. Dada a inviabilidade de continuidade do casamento nessas condições, após ofensas, injúrias e agressões, os cônjuges, Décio e Guida, se separam. Após o casamento, Guida, sem perspectiva de realização no plano afetivo, completamente desestruturada emocionalmente, opta pelo suicídio. Ao se inteirar das intenções da irmã, Lígia, disposta a ajudar a irmã infeliz, elabora um plano para salvá-la e acaba por desencadear uma série de desequilíbrios emocionais. Numa impactante cena de abertura do filme, vemos Lígia que se deflora com um lápis.

Como podemos observar, repete, na essência, uma trama já demasiadamente explorada no trabalho do autor: o triângulo amoroso em que irmãs disputam o mesmo homem. Refletindo, como sempre, obsessões inconfessáveis, mas, aqui, ficando somente no plano da exteriorização dos sentimentos, não aborda, necessariamente, o amor em si mesmo, mas, sobretudo, o problema da satisfação do desejo sexual, esse grande pesadelo: a tortura do desejo, mormente o irrealizado, território (d)tenso do qual é sempre necessário e pertinente falar. O assunto é polêmico e, porque inerente a todo ser humano, continua na ordem do dia.

Temos, aí, o mito da serpente, relacionado a Eva, e, conseqüentemente, ao pecado original. Dessa fusão, o resultado, como não poderia deixar de ser, é, obviamente, a culpa.

A película *A Serpente*⁵⁵, de 1992, dirigida por Alberto Magno, com um cenário simbólico, lembrando o jardim do Éden, preserva, quanto à estrutura, a sequência narrativa da peça. As relações afetivas, já em desequilíbrio, desestruturam-se de vez, quando Guida decide “emprestar”, apenas por uma noite, seu marido para a irmã Lígia, para que ela conheça o prazer, uma vez que, deprimida, não vê razão

53 CHEVALIER, S, GHEERBRANDT, A. 1997).

54 (Idem, p. 815)

55 *A Serpente* – 1992 - Direção: Alberto Magno – Elenco: Jece Valadão (Paulo), Marco Nanini (Décio), Monique Lafond (Lígia), Cristina Berio (Guida) Zezé Motta (a Crioula), Ary Fontoura (o pai, no retrato). Produção: Magnus Filmes .

para continuar a viver. Prazer e vida são valores eufóricos que andam juntos. Ao contrário, desejo reprimido e morte, disforicamente, caminham também lado a lado. Guida e Paulo são felizes. A presença do pai, apenas mencionado pelas personagens da peça, é caracterizada, no filme, pelo retrato que, embora sem falas, ganha vida, movimentando-se. É uma referência clara à personificação da autoridade paterna.

Lígia, cedendo ao desejo e com a anuência da irmã, fica, por uma noite, com Paulo. A partir daí, a vida de ambas transforma-se num verdadeiro inferno. Paulo, relutante inicialmente, deixa-se seduzir por Lígia e, aos poucos, afasta-se da mulher, Guida. Esta ressentente-se e, num misto de insegurança e ciúme, passa a ser extremamente infeliz.

Há, aqui, a exemplo de outros textos do autor, os motivos sempre recorrentes, dentre os quais salientamos as tentativas de se estabelecerem pactos de morte, primeiro com a irmã, depois, com o homem desejado. Morrer junto significa concretizar, embora em um outro plano, o que não foi possível ser viabilizado em vida. Seria a eternização do amor, selado e pactuado com a morte, definitiva e irreversível. Um processo de transferência? “*Teu marido é muito mais importante que a morte*”, diz Lígia. Ele é, se presente e vivo, o objeto(?), através do qual os desejos podem ser realizados. É, por conseguinte, uma sustentação da personalidade feminina na medida em que viabiliza, enquanto mulher, sua plena realização. Na verdade, a morte, aí, obviamente, descartada, é um dos estados do desejo irrealizado.

A essência do ser humano nos escapa, escamoteada pelas aparências. Entre o ser interior, ignorado e/ou negado, há que se desconfiar das aparências: o jogo entre o ser e o parecer é posto em evidência. “*Você sabe a olho nu quando o homem é másculo?*”, indaga Lígia. Na realidade, há uma contradição entre o que expomos socialmente e o que somos, secreta e ocultamente, na nossa individualidade.

A negra Crioula (Zezé Motta) – literalmente a personificação da serpente – entra na história para dar aos fatos uma surpreendente dimensão: evidenciar o lado submerso, negado e reprimido do ser. É a voz e a ação da própria astúcia. Remete ao inconsciente, região dos desejos reprimidos. Sendo negra, e não pertencendo à família, está no âmbito das possibilidades e das experiências não admitidas no âmbito familiar. Com uma estranha tudo é permissível, principalmente para o exercício da auto-afirmação do personagem masculino completamente falido no seu papel de homem, na comprovação de sua virilidade. Temos, aí, Eros *versus* Tanatos, Sagrado *versus* Profano, o Bem que se contrapõe ao Mal. O casamento, instituição sacramentada e abalizada pela igreja, é profanado pelo adultério. Pior, por um adultério que, dentro do âmbito familiar, é planejado e consentido. É a profanação - dupla - de valores sacros e sociais. Nessa contraposição entre o sagrado e o profano, no papel simbólico da materialização do desejo, a Crioula personifica o próprio mito bíblico da serpente: é o objeto do desejo, que, além de ser ardilosa, permissiva, sensual, pecaminosa, está sempre à mão, numa disponibilidade tentadora. O filme, na maneira como explora o mito da serpente, extrapola a atmosfera e a caracterização propostas no hipotexto. Na peça, a Crioula era a empregada doméstica que, tendo um caso com o patrão, serve apenas para a sua auto-afirmação. Salvaguardados os distanciamentos contextuais, o papel da negra corresponderia ao mesmo papel/função que o bordel, em *Toda Nudez*

Será Castigada (Geni), ou em *Vestido de Noiva* (Madame Clessy), ou, ainda, o quarto, em *Dorotéia*, exerce para a liberação da personagem. Dos três exemplos, porém, o que mais se aproxima da serpente é, sem dúvida, o da personagem Geni (de *Toda Nudez*).

Profano e sagrado compõem, paradoxalmente, o tecido no qual as cenas se estruturam, acabando por interferir no comportamento das personagens, e, por conseguinte, no todo. Décio, ao urinar na imagem de Cristo – réplica da imagem do Cristo Redentor, do Corcovado –, transgride e agride a religiosidade, para poder (a)firmar-se potencialmente como homem, como macho capaz. Quando consegue realizar-se sexualmente, a imagem explode tantas vezes quantos foram os orgasmos conseguidos.

Em *A Serpente*, as personagens, despojadas de todo o aparato social, circulam numa espécie de limbo movediço, sendo, progressiva e ininterruptamente, impulsionadas pela libido. O cenário proposto à performance filmica lembra o simbolismo dionisíaco das bancantes gregas. A disposição dos leitos tem a forma de uma serpente, que, sinuosa, acaba, através dos tapetes, por ligar as camas de ambas as irmãs, cada qual em seu quarto. O jogo de oposições emerge numa decorrência natural, criando o universo característico do autor em que amor e ódio, temperados pela inveja, pelo ciúme, pelo desejo sempre latente e irrealizado, desembocam nas relações incestuosas, transgredindo as convenções.

Guida, na cena em que vai se encontrar com Paulo, insistentemente oferecido pela irmã, quando finalmente liberará o desejo reprimido, é, ritualisticamente, precedida pela aparição da serpente, que, numa dança sinuosa e sensual, na ante-sala, prenuncia a realização do pecado. “*Nunca duas irmãs se amaram tanto*”, diz Lígia. Se você for “*feliz por uma noite, nunca mais vai querer morrer*”. As afirmações valem pelo que declaram por si mesmas e, também, pelo sentido contrário. No entanto, a felicidade, que aquela noite representou para a manutenção da vida da irmã, significa, também, o início de um inferno particular que ela própria cria para si, lembrando Sartre, de *Entre Quatro Paredes*⁵⁶, cujo nome original era, não sem razão, *Os Outros*, já que o inferno sempre são os outros.

Sondando valores, a peça descarna a trama de todo o aparato social para realizar uma prospecção precisa e profunda unicamente sobre o inferno do desejo. É um retorno a uma problemática já abordada em *Vestido de Noiva*, porém, aqui, completamente despojada, livre de todos os adornos, concentra-se para instaurar e focar obsessivamente apenas o triângulo amoroso das duas irmãs e o marido. Em *Gêmeas* e no episódio *Diabólica*, do filme *Traição*, também, temos um mesmo homem disputado entre irmãs.

A Serpente, como já observamos, está centrada na realização de alcova; não se discute propriamente o amor, mas o sexo, essa grande falta presente em qualquer ser, norteadada pelo desejo. Alvo fácil da nossa impotência, a irrealização do desejo continua, aprisionando-nos em nós mesmos, a nos atormentar. O amor das duas irmãs oscila perigosamente entre o incestuoso e o fraternal. A performance dos atores, no

56 *Entre Quatro Paredes* – SARTRE, Jean-Paulo, São Paulo, Abril Cultural: 1977

filme, acentua esta concepção. Interessante notar que, uma vez eliminada uma das irmãs, o homem, como objeto erótico, não desperta mais interesse, ao contrário, é denunciado e descartado. O objeto de desejo só tem valor na medida em que é valorizado pela outra parte.

A peça está estruturada em algumas oposições:

a) O espaço filmico, fiel à escritura rodriguiana, é a Floresta da Tijuca⁵⁷. Há que se lembrar que o local, até bem pouco tempo, era ponto de encontros clandestinos. A mata é o espaço físico natural da liberdade. As forças da natureza se confraternizam para criar a beleza. A este espaço físico natural, onde só a lei do instinto reina soberana, o autor contrapõe o espaço cultural, primordialmente feito de opressões obsessivas. No universo da cultura predomina o espaço da lei, da ordem, onde tudo vem regido segundo as conveniências.

b) Profano e sagrado se contrapõem ininterruptamente. De um lado, as paixões mais sórdidas se ligam ao instintivo; de outro, a necessidade de se institucionalizar (a lei) e sacralizar (o religioso, o sacro, o divino) as relações através do casamento. Este, no entanto, se mostra ineficaz sequer para instaurar e muito menos para preservar a felicidade das personagens protagonistas. Ao contrário, é fora dele e a despeito dele que as paixões se realizam sôfrega e potencialmente.

c) A felicidade de um casal *versus* a infelicidade do outro. Da maneira como é constituída na peça, para que um seja feliz o outro tem que, necessariamente, abdicar da felicidade. Não há como conciliar os interesses. Tudo acaba por se converter num jogo competitivo, onde há somente vencedores e perdedores.

Todos buscam, desesperadamente, uma união estável e se opõem a tudo que vise à desestruturação dessa união. A união de dois seres é, ao cabo, um desejo ideal que se baseia na busca permanente da totalidade, da completude. Deixar o Éden, o mito cristão de Adão e Eva, é abandonar a unidade, o conhecido, a pureza, a origem. É sair em busca do desconhecido, em suma, do outro. É cair, então, numa permanente tentativa de conciliação de opostos, portanto, do paradoxal, do conflitante. Esta é a condição dos seres humanos. Raramente os casamentos se consumam sem crises, propiciando a realização como unidade. Na grande maioria das vezes, os casamentos aglutinam conflitos numa unidade espacial. A peça trabalha exatamente com este problema. Centraliza, ou melhor, aprisiona espacialmente seres com visões, comportamentos, buscas, realizações, aspirações completamente semelhantes, mas que se realizam de forma distinta, senão oposta. Os conflitos se fazem, então, inevitáveis.

Interessante que este filme, via de regra, é rotulado como menor. O próprio Jece Valadão, que tem uma larga folha de serviço no cinema nacional, falando de sua carreira em recente entrevista ao Canal Brasil, não inclui este filme. Não o menciona sequer.

57 Interessante notar que, em *Bonitinha mas ordinária*, também o local dos encontros amorosos fazia parte do que, na época, estava muito presente no imaginário popular: as matas da Tijuca. É exatamente para lá que Edgar leva Ritinha no primeiro encontro. Ele, sôfrego, ousado, e ela, temerosa e resistente. Aos poucos, porém, ela cede, e só não conseguem completar o ato sexual porque são surpreendidos por um estranho, um mendigo, que os aborda, querendo participar da relação.

A serpente serve de alegoria e representa o elemento desagregador entre as relações humanas, exemplificando, na prática, a representação concreta de um conceito bíblico que se tornou comum mas, paradoxalmente, continua intangível e abstrato.

Com roteiro assinado por NR, a linguagem hipertextual preserva o tom teatral, fazendo opção por cenários simbólicos.

Numa volta às origens, os nomes Guida e Paulo, protagonistas do primeiro folhetim do autor, se repetem e fecham um círculo, uma trajetória (de vida e/ou literária), quando designam e nomeiam, em *A serpente*, última peça do dramaturgo, um dos casais protagonistas.

Só para registro, no final de 1999, tivemos a oportunidade de ver este texto revisitado numa encenação correta, simples, despojada, e muito feliz com o Grupo Tapa, sob a direção de Eduardo Tolentino de Araújo. No elenco, Denise Weinberg (Guida), Clara Carvalho (Lígia), Zecarlos Machado (Paulo) e Bruno Perillo (Décio).

OS SETE GATINHOS

Cavalgada

*Vou cavalgar por toda a noite
Por uma estrada colorida
Usar meus beijos como açoite
E a minha mão mais atrevida
Vou me agarrar aos seus cabelos
Pra não cair do seu galope
Vou atender aos meus apelos
Antes que o dia nos sufoque
Vou me perder de madrugada
Pra te encontrar no meu abraço
Depois de toda cavalgada
Vou me deitar no seu cansaço
Sem me importar se nesse instante
Sou dominado ou se domino
Vou me sentir como um gigante
Ou nada mais do que um menino
Estrelas mudam de lugar
Chegam mais perto só pra ver
E ainda brilham de manhã
Depois do nosso adormecer
E na grandeza desse instante
O amor cavalga sem saber
E na beleza dessa hora
O sol espera pra nascer*

Roberto & Erasmo Carlos



A peça *Os Sete Gatinhos*, cuja estréia teve lugar no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, em 1958, apresenta como sub-título *Divina Comédia em Três Atos e Quatro Quadros*. Estruturada na preservação de valores tradicionais, assistimos à ascensão e à completa derrocada de uma família muito peculiar.

No filme, a trama de *Os sete gatinhos*⁵⁸, centrada, conforme já assinalamos, num conflito familiar, tem em Seu Noronha (Lima Duarte) o chefe do clã. Há vinte e cinco anos ele é funcionário da Câmara dos Deputados, um contínuo. É casado com dona Aracy, a “gorda” (Thelma Reston), como ele a chama. A Gorda é uma mulher infeliz, sufocada pela rotina monótona do ambiente familiar. Seu Noronha acalenta sonhos de ascensão social. Pai de cinco filhas, a última, Silene, temporã, nasceria apenas dez anos depois da quarta. Os anos passam, porém, e Noronha, anônimo e ignorado, continua a exercer o seu cargo medíocre, explorado e despersonalizado no meio em que atua. Aliás, numa negação à opressão em que vive, detesta ser chamado de contínuo. Aurora é a primogênita. Como o nome insinua, deveria ser o raio de uma nova possibilidade existencial para esse casal. Entregues a vicissitudes da vida, no entanto, as filhas, abandonadas à própria sorte, vão uma a uma, se prostituindo. Perdidas as perspectivas de se tornarem respeitáveis e honestas, de constituírem família através do casamento, o objetivo de vida das meninas concentra-se em proteger Silene, mantendo-a pura, para que possa chegar a um casamento no sentido tradicional da palavra. Para tanto, Silene recebe uma educação esmerada e conservadora em um colégio de freiras para meninas, longe das tentações e maldades do mundo, para poder se conservar pura. Concentrando as esperanças da família, Silene é a *menina*, as demais filhas são *femezinhas*, na visão do pai. Mantendo-se casta e pura, preservando a virgindade, simbolizaria a libertação redentora, a não-subserviência aos prazeres carnavais que culminaria na vitória final, o casamento. Personifica a redenção da família, já que as demais filhas estão irremediavelmente perdidas. Inseridas num contexto pequeno burguês, a exemplo do pai, todas desempenham funções irrelevantes, meros pretextos para encobrir a prostituição a que se entregam. Aurora, a mais velha, trabalha como datilógrafa de uma repartição pública. Arlete é vendedora numa loja de discos. Hilda costura. Débora trabalha numa boutique. A mãe, prisioneira das funções domésticas, cuida da casa e sofre, solitária. O marido, indiferente, tem outras preocupações. Numa cena, em primeiríssimo plano, vemos, através de uma porta que se abre, o olho de Noronha, espantadíssimo, observando a materialização do desejo de sua mulher, que, solitária, se acaricia. Na austeridade que, de balde, pretende imprimir ao lar, o pai finge desconhecer as atividades paralelas das filhas. As aparências, no entanto,

58 *Os Sete Gatinhos*, 1980. Adaptação, Roteiro e Direção: Neville D’Almeida – Texto, Diálogos e Produção Associada: Nelson Rodrigues - Elenco: Lima Duarte (Seu Noronha), Regina Casé (Arlete) em sua primeira aparição no cinema, Thelma Reston (a Gorda), Antônio Fagundes (Bibelot), Ana Maria Magalhães (Aurora), Cristina Aché (Sielene), Ary Fontoura (assessor da direção do colégio, Dr. Portela), Sady Cabral, Sura Berditchevsky (Hilda), Maurício do Valle (deputado), Cláudio Correia e Castro (Dr. Bordalo), Sônia Dias (Débora). Fotografia e Câmera: Edson Santos – Cenografia: Marcos Flaksman – Montagem: Marco Antônio Cury – Diretor de Produção: Gilberto Loureiro - Produção: Terra Filmes, Cineville Produções e Embrafilme. Trilha Sonora: A Cor do Som e Lulu Santos. Músicas: Roberto e Erasmo Carlos. Colorido – 120 minutos – Filmado nos estúdios da Cinédia - Manchete Vídeo.

não conseguem escamotear ou ocultar a perversa realidade. Um mundo de rancores, ressentimentos e agressividade aos poucos vai se formando, e a comédia inicial vai, paulatinamente, se metamorfoseando em tragédia. Seu Noronha, numa outra forma de compensação ou de explicação para a realidade, busca abrigo e proteção numa religiosidade frenética. Passa a freqüentar centros espíritas, onde lhe aparece a visão do homem que chorava por um olho só. Nessa aparição, passa a concentrar e personificar a causa dos males que o afligem.

Arlete conhece Bibelot, um gigolô malandro e sedutor, por quem se apaixonou. Bibelot é casado: sua mulher, doente, está nas últimas. Bibelot, cujo nome sugere fragilidade ligada à ornamentação, já fora policial. Veste-se impecavelmente de branco. O branco, cor da pureza, esconde, na realidade, sentimentos e posturas escusas. Aurora, no afã de encontrar o verdadeiro amor, na ânsia de conferir dignidade e razão à própria existência, vê, no rapaz, a possibilidade de realização de seus sonhos. Quem sabe se, após a morte da mulher, ele não se casaria com ela! Acontece, porém, que Bibelot se relacionara, há pouco, com um *brotinho*. Nesse interim, a família recebe a visita inesperada do diretor da escola que traz Silene de volta à casa. Ela, sem razão aparente, matara a pauladas, no pátio do colégio interno, ante o olhar atônito das demais internas, uma gata prenhe. Surgem sete gatinhos. Frente ao pai, descrente e frustrado, uma realidade indesejável vai se descortinando. A menina, de antemão, pede ao pai que não acredite em nada do que vai ouvir do diretor da instituição, que a acompanhara, quando da sua volta à casa. Esta reação tem, obviamente, uma explicação imediata; Silene também está grávida e de ninguém menos que do cafetão Bibelot. Os sonhos de Noronha abruptamente se desmoronam e ele, a partir de então, assumindo de vez a sórdida realidade em que está inserido, torna-se mais sórdido ainda que a realidade na qual se vê inserido. Despindo-se das máscaras e assumindo seu cinismo e sordidez, transforma a casa num bordel, bordel que ele gerenciaria, tendo as filhas e a mulher trabalhando a seu serviço. Alguém, no entanto, deveria pagar pelo dano causado a Silene. Já que não há mal sem autoria, resta descobrir quem foi o desencadeador da derrocada da pequena. Aurora se predispõe a descobrir. Encontra-se com Bibelot que, após a morte da mulher, recusa-se a casar com ela. Quer casar-se com o *brotinho* e colocá-la na zona. A comédia ganha ares de tragédia, pois, ao sentir-se rejeitada, descobre, ainda, cheia de despeito, que o *brotinho* por quem ele se apaixonou é ninguém menos que sua irmã Silene. Enquanto, exausto, ele dorme, Aurora entrega-o ao pai, para que este, matando-o, leve a cabo uma dupla vingança: a sua de mulher rejeitada e a do pai que, como sempre, resolve tudo na base da violência. Vinga a filha desonrada e vinga-se, ainda, da frustração de ver seus sonhos destruídos.

Morto Bibelot, as filhas descobrem que Bibelot não era o *homem que chora por um olho só*, responsável pela desgraça de Silene, e, por extensão, da desgraça familiar. Acossado pelas filhas, o pai, finalmente, mostra-se como o verdadeiro responsável pela situação da família: chora por um só olho e é jogado em cima de uma mesa, onde

é assassinado pelas mulheres (filhas e mulher) numa cena que remete às orgias das bacantes, um festim, um autêntico festim diabólico.

O filme, em consonância com o assunto de que trata, se passa num ambiente claustrofóbico e pesado. A resolução do conflito, fugindo aos padrões convencionais, se dá numa exacerbação da imoralidade. Para se vingar do Destino que o oprimiu, da (i)moralidade de que fora vítima, Noronha se transforma, se isto é possível, num canalha ainda maior. Assume a degradação como uma compensação às injustiças a que fora submetido. É um texto fechado, centrado em si mesmo, dando margem a uma experimentação. Tem por tema central, notadamente, a violência moral, sobretudo a instituída no âmbito familiar.

Dentre os inúmeros motivos musicais que acompanham a trama fílmica, três, no entanto, são as melodias que realmente ilustram a narrativa. A inicial, na apresentação dos créditos, já antecipa algo da narrativa ao falar em harmonia inicial – *todos se amavam* – e, depois, já apresentando os conflitos – *vidas maltratadas* – o que são, aliás, as vidas que transitam pela trama.

Cavalgada, a segunda música, citada no prólogo desta sessão, é tema da cena de amor entre Aurora e Bibelot, no primeiro encontro que têm. Um quarto de hotel barato, cama recoberta por uma colcha colorida e vulgar. Aurora é a mulher que Bibelot escolhe para explorar. Quer que ela ganhe dinheiro para ele na zona. Ela, de imediato, se apaixona por ele, submetendo-se, para satisfazer as próprias fantasias, a todas as exigências dele, mesmo incorrendo num processo de auto-anulação. No entanto, o que a mantém são as esperanças. Esperança de um dia se tornar sua mulher, de vir a se casar com ele.

A terceira música, *A primeira vez*⁵⁹, é tema das cenas de amor entre Bibelot e Silene. Através da melodia, prenunciamos a gênese de um amor entre ambos. Fadado a morrer, é bem verdade. Ela vê nele a materialização do homem ideal, ao passo que, para ele, ela não passa de mais uma mulher a quem espera explorar.

Bibelot é visto de duas maneiras absolutamente distintas pelas duas personagens. Para Aurora, ele é a fatalidade. Ela concentra nele todas as suas expectativas, todos os seus anseios, suas fantasias e, como era de se esperar, não é correspondida. Desenvolve por ele um amor possessivo, alimentado pelo ciúme⁶⁰ e pela insegurança, acaba por

59 *A primeira vez* – Quando nós nos conhecemos / Num segundo percebemos – Que nós dois / Tanta coisa poderia / Daquele dia pra depois / A impressão que eu sentia / Era que eu te conhecia / Há tanto tempo atrás / A primeira vez que eu vi você / a primeira vez / Por aquele nosso encontro / Eu não sei por quanto tempo eu esperei / O lugar aonde fomos / E até mesmo o que falamos / Eu guardei. / Era fim de madrugada / A chuva fina na calçada / Eu te segurei / A primeira vez que eu beijei você / a primeira vez. / Outras vezes nós nos vimos / E em cada vez sentimos que o amor / Se acendia em cada beijo e nos abraços o desejo explodia em nós / numa noite inesquecível / Controlar foi impossível / Tudo aquilo a sós / A primeira vez / o amor se fez / Acordamos sorrindo / Cada vez era mais lindo / Amanhecer / Era tanta poesia / Transbordando em nossos dias / Que eu não posso crer / Que naqueles dois amantes / Tanto amor não foi bastante / Pra evitar o fim / Você disse adeus / Tudo terminou / Na primeira vez / Você disse adeus / Tudo terminou / Na primeira vez...

60 Lembra a narrativa fílmica de Claude Chabrol, *Ciúme, o inferno do amor possessivo* – (*L'Enfer*). Este filme, ao trabalhar a evolução do ciúme, poderia perfeitamente ilustrar, além do caso em pauta, o processo de ciúme vivenciado também no filme *Perdoa-me por me traíres*, sobre o qual já nos detivemos. Vejamos de que trata o filme: vivendo num verdadeiro paraíso, um casal jovem e belo dirige um hotel. No entanto, este paraíso se perde quando o ciúme se

transformar-se em ódio, ao saber-se, no final, preterida. Como Medéia, não hesita em destruí-lo, entregando-o à sanha do ódio do pai e das irmãs.

Para Silene, Bibelot é o homem ideal. Similarmente, Silene, na concepção de Bibelot, é o anjo com quem ele quer partilhar a vida. Enquanto Aurora está destinada a servi-lo na zona, prostituindo-se, para Silene, ele reserva o papel de esposa.

Voltando à música, a cena em que Aurora conversa com Silene, para saber quem a seduzira, tem, como pano de fundo incidental, o tema de Caetano Veloso, utilizado em *A dama do loteação*. São, entretanto, meras ilustrações para a narrativa, não tendo, como em outras obras, uma participação mais efetiva na trama.

NR, ao referir-se a esta peça, denominava-a *divina comédia*. Através de metáforas, misturando ingredientes retirados diretamente do cotidiano, como religiosidade, sexualidade, valores familiares, hipocrisia social, pornografia, o autor nos induz à crença de que a salvação da família, da forma como é mostrada, advém de algo exterior a ela. Se Silene conseguisse realizar a aspiração dos membros da família, casando-se virgem, todos os membros da família estariam salvos e, conseqüentemente, redimidos. Todos teriam cumprido, de alguma forma, o seu papel, pelo menos o papel social que coube a cada um deles.

Silene, longe do ambiente familiar, não está imune à loucura, nem consegue se excluir da neurose familiar. Os instintos primordiais do ser estão latentes nela, em alguns momentos, apenas adormecidos e, uma vez despertados, fluíram de forma irreprímível.

Despreparada para a vida prática, para a violência do mundo, com noções rígidas quanto aos valores morais, com uma família castradora e conservadora, Silene, personifica, ainda, de um lado, uma ingenuidade angelical, e, de outro, uma ousadia demoníaca direcionada à quebra de valores pré-estabelecidos. O título da peça/filme remete, evidentemente, a um processo transferencial de agressividade da personagem Silene, ao se saber grávida. Impotente face à própria situação em que se encontra, ela queria, na realidade, matando os (sete) gatinhos, eliminar a prova da sua própria transgressão, eximindo-se da culpa. Interessante, nesse sentido, que se ressalte a simbologia do número. Dentre as inúmeras possibilidades, a que de mais comum nos ocorre são os Sete Pecados Capitais.

No final de 1999, tivemos oportunidade de assistir à encenação deste texto por Moacyr Góes, no teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro. No elenco, André Valli (Seu Noronha), Thelma Reston (a Gorda), Natália Lage (Silene), Aurora (Helena Ranaldi), Débora (Roberta Malta), Arlete (Flávia Guimarães), Hilda (Ingrid Guimarães), Bibelot (Leon Góes), Dr. Portela (Fábio Sabag).

instaura. O marido começa a desconfiar dos menores gestos da esposa, achando que ela o trai. O paraíso se converte em inferno. Estudo da mesquinha sentimental. Um exercício em que o diretor mostra, em profundidade, a arte de controlar as emoções que as imagens suscitam.

TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA

Embora permeada de paixões exacerbadas, cuja área de atuação centra-se, como de praxe, em se tratando de NR, essencialmente, nas relações familiares, composta por diálogos curtos, imediatos, cuidadosamente enxutos, diretos e ágeis, remetendo a situações inusitadas, a dramaturgia do autor, no final, acaba sempre por surpreender o espectador, contrariando suas expectativas, ao apresentar desfechos inesperados. Com a reiteração dessa técnica, o que era uma novidade acabou por se converter num procedimento rotineiro, constituindo-se a marca registrada do autor. A partir daí, obviamente, passou a não surpreender tanto. Não obstante, apesar da caricatura dos traços, do exagero – naturalmente proposital – na composição das situações e tipos, objetivando ir para além de uma realidade que se mascara de virtude, longe do que possamos apressadamente pressupor, é uma dramaturgia que se sedimenta na sensatez.

Se levarmos em consideração a filmografia do diretor, *Toda Nudez Será Castigada* é o filme que, fiel à urdidura hipotextual, aproxima o diretor da indústria cultural e parte, concomitantemente, para uma perspectiva mais autoral. Com uma estrutura linear, a narrativa é facilmente assimilada pelo grande público.

Geni, a personagem central de *Toda Nudez Será Castigada*, forma, ao lado de Alaide, de *Vestido de Noiva*, e Zulmira, de *A Falecida*, o trio de personagens femininas mais famoso do universo trágico de NR. O texto de 1964, motivado por um acontecimento real: a morte de Marilyn Monroe, ocorrida dois anos antes, busca a desmistificação do próprio discurso



cinematográfico, preservando uma teatralidade ostensiva. O exagero, quanto ao aspecto comportamental das personagens, beira a artificialidade, tanto nas situações criadas, quanto nos processos de representação notadamente naturalistas.

Mais que o falecimento da atriz norte-americana, a peça nasceu da associação estabelecida pela prodigiosa e peculiar imaginação de NR entre a notícia da morte de Marilyn (à época, intensamente veiculada pela imprensa) e a imagem dela nua, deitada sobre cetim vermelho, numa foto de calendário que a tornou famosa.

Se Marilyn passou ao imaginário popular, Geni, porém, não é, naturalmente, a transcrição rodriguiana da tragédia holywoodiana. O escritor, ao associar nudez e morte trágica, cria um drama típico que, reconhecidamente, pertence ao seu mundo carioca suburbano, conservador, particular, preconceituoso e mesquinho, mas que extrapola os limites desse regionalismo, para ganhar universalidade.

Sucesso de público e de crítica, e uma referência do cinema nacional, o filme, baseado na peça homônima, dirigido por Arnaldo Jabor, *Toda nudez será castigada*⁶¹, lançado em 1973, é ainda o mais lembrado, em se falando de NR. Estruturada entre o princípio do prazer (Eros) e o instinto de morte (Tanatos), a película centraliza a trama na história de Geni (Darlene Glória), uma prostituta de bordel e de Herculano (Paulo Porto), viúvo inconsolável, conservador e fiel. Herculano abandona o luto depois que o irmão, Patrício (Paulo César Peréio), um cínico e impenitente aproveitador, que, ao lhe mostrar uma foto de Geni nua, desperta-lhe o desejo, fazendo com que o viúvo se interesse por ela. Herculano, extremamente fragilizado, ingênuo e carente, como não poderia deixar de ser, se apaixona pela prostituta. Resolve tirá-la do bordel e, contrariando a moral vigente e as expectativas, mas coerente com o padrão de moralidade que se impõe, casa-se com ela. Acontece, porém, que ele havia jurado à família manter-se fiel à memória da mulher. A quebra desse pacto de fidelidade lança Serginho, o filho (Paulo Sackz), e demais parentes – as velhas tias solteironas tão comuns no universo rodriguiano (protagonizadas por Elza Gomes, Henriqueta Briebe e Isabel Ribeiro) –, numa inominável e delirante crise de valores. As tias passam a ocupar, na vida de Serginho, o lugar da mãe morta. Levando demasiadamente a sério o papel que desempenham, são conservadoras e intransigentes, dando ao garoto uma educação rígida, calcada nos princípios tradicionais de um inquestionável moralismo. Essas personagens nos remetem, de imediato, a outro texto do autor, *Dorotéia*, em que as tias – também três – se pautam pelo mesmo conservadorismo calcado numa moralidade hipócrita e castradora.

Essencialmente cinematográfica desde a escritura, a peça, em *flash-back* (como em *Vestido de Noiva*), inicia-se com a morte de Geni, antecipando, logo de início, traços característicos das ações e situações que estão por vir. Sabemos de antemão, por exemplo, que a personagem Geni será punida e derrotada. Neste sentido, o título da peça já é, indubitavelmente, uma pista elucidativa. No universo rodriguiano, não

61 *Toda Nudez Será Castigada*, 1973 - Direção: Arnaldo Jabor – Elenco: Darlene Glória (Geni), Paulo Porto (Herculano), Paulo Sérgio Peréio (Patrício), Paulo Sackz (Serginho), Elza Gomes, Henriqueta Briebe, Isabel Ribeiro. Ganador do Urso de Prata no Festival de Berlim, de 1974.

há lugar para as personagens puras, ingênuas, boas. Todas são culpadas e todas, quase sempre, punidas. Herculano, ao casar-se com uma prostituta, cede aos instintos e, ao macular a pureza do amor que deveria preservar após a morte da mulher, é castigado de todas as maneiras. Primeiro pelo irmão, Patrício, em cujas mãos é um brinquedo, uma marionete que manipula para a realização de seus planos. É também duplamente atingido em sua honra: Geni, ao trair Herculano, escolhe como amante seu próprio enteado. Serginho, ao se tornar amante da madrasta, não só se vinga – edipianamente - do pai, como procura uma auto-afirmação – um subterfúgio? - quanto à sua sexualidade. Como se não bastasse, toda a família, incapaz de se desvencilhar de um conservadorismo (in)questionável e hipócrita, acaba por rejeitá-lo.

Por fim, Geni, gravando uma confissão, da qual ele só toma conhecimento após a sua morte já ter se consumado, lança-lhe em rosto toda a abjeção de que ele, Herculano, fora vítima. Vítima, aliás, de uma cadeia de traições: em primeiro lugar, pelo irmão (na sua confiança fraterna, quando este resolve usá-lo para fins ilícitos); em segundo, traído pela mulher (infidelidade conjugal); em terceiro – e duplamente – pelo filho: em seu amor filial e em sua expectativa em relação ao seu comportamento como homem (o filho, revelando-se homossexual, foge com o ladrão boliviano); e, em quarto lugar, pelas irmãs (que passam a desprezá-lo por não corresponder ao que se espera de uma pai de família).

Fiel à concepção original da peça, o filme segue, passo a passo, a estrutura do texto teatral, encadeando os episódios, num crescendo, para, à medida que se encaminham para o desfecho, atingir, finalmente, o ritmo delirante que emerge da consciência da personagem Geni. Aí, a seqüência e concatenação das cenas, em cuja gênese mostravam-se suavizadas por um tom nostálgico, reflexo do universo interior da protagonista, acabam por mostrar, com a morte da personagem, ser a única possibilidade de término para ela, e revelam, concomitantemente, principalmente para ele, outras imbricações até então desconhecidas da trama. Absolutamente impotente, Herculano só toma conhecimento da totalidade da situação quando já nada mais pode fazer para mudá-la. Perpassado pelo trágico, o filme, numa mistura irônica e híbrida, envereda, numa sátira aos valores familiares, também, pelo melodrama e pela comédia.

A personagem de Herculano, como assinala Sabato Magaldi⁶², pode ser associada à do velho professor no célebre filme de Josef von Sternberg, *O anjo azul*⁶³, filme clássico, marcado pela estética expressionista alemã, que celebrou internacionalmente Marlene Dietrich. O filme desvenda o perfil psicológico dos personagens, principalmente a do rígido, moralista e conservador professor. Numa interpretação forçada, o suíço-alemão Emil Jannings, à época, ator de primeira grandeza, cria um tipo inesquecível que passou para a galeria dos grandes personagens da história do cinema. Porém, a verdadeira revelação do filme foi Marlene Dietrich. A

62 Cf. *Um enigma esclarecido*, apresentação do livro do professor Eudinyr Fraga, *Nelson Rodrigues Expressionista*.

63 *Der Blaue Engel*, Alemanha, 1930, direção: Josef von Sternberg. Com Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron. Baseado no romance *Professor Unrat*, de Heinrich Mann, foi refilmado em 1959, com May Britt e Curt Jurgens. 98 minutos. VTI Home Video. Para a intensificação dos efeitos dramáticos, o diretor, hábil montador e diretor de ação, usa a luz para a criação de uma atmosfera propícia à ambientação da história, de forma que o pensamento viesse caracterizado, também, nesse encontro entre atores e iluminação.

personagem Lola Lola, como uma cantora de cabaré, encarna a própria sensualidade, contrapondo-se, visceralmente, a Unrath, o severo e despótico professor de literatura, a quem ela consegue desestruturar exterior e interiormente, enlouquecendo-o literalmente, até levá-lo a rechaçar os próprios valores, infringindo-lhe as mais cruéis humilhações. A narrativa densa, marcada pela lentidão, acentua o drama da personagem do velho professor, que observa, impotente, sua dignidade se esvaindo, desintegrando-se.

Similarmente, Herculano, vítima de sua paixão avassaladora por Geni, nega os valores basilares em que sempre acreditou ao longo de sua vida; vacila ante as suas mais arraigadas convicções; abandona a segurança de uma vida estável, para enveredar, inopinadamente, rumo à derrocada, destruindo-se e levando, também, de roldão, a família.

Na gênese da narrativa, como mentor da trama, Patrício, o manipulador dos sentimentos e paixões das demais personagens, assume a importância do próprio narrador, na medida em que se estrutura como o condutor dos destinos. Permanecendo, entretanto, em cena apenas o tempo necessário para desencadear a avalanche de ações, é a personagem que lança os protagonistas numa roda viva, na qual, uma vez lançados, não conseguem mais parar, ou se conter, ou, ainda, se livrar. Colocado à margem das ações é, no entanto, o provocador deliberado dessas mesmas ações. Incapaz de qualquer gesto nobre. O que o impulsiona são os interesses, por sinal fúteis. Para a obtenção de seus intentos, tudo é maquiavelmente planejado, tudo de uma intencionalidade minuciosa e extrema. Lembra-nos, um pouco, as personagens que protagonizam *Ligações perigosas*⁶⁴, o filme de Stephen Frears, de 1988, no qual o Visconde de Valmont, ao lado da Marquesa de Merteuil, vivem personagens nobres na linhagem, mas não tão nobres quanto à conduta. Nesse filme, o casal de protagonistas, tramando maquiavelmente as relações entre as demais personagens, não se detém frente a obstáculo algum. O que importa é que consigam, não importa por que meios, os fins a que se propõem. Envolvem-se em tudo de maneira premeditada, sendo surpreendidos, também, no final, por situações indesejáveis.

Em *Toda Nudez*, a narrativa estrutura-se fundamentalmente em antíteses. A que mais salta aos olhos é a sofisticação da casa, onde vivem Herculano e a sua tradicional família. Aí, as cores são sóbrias, os móveis, discretos, a disposição das coisas e objetos lembra em tudo regularidade e ordem. Pairam no ar tristeza e formalidade. A linguagem das personagens, presa aos convencionalismo, mantém a tradição, como convém a uma família de bem. Nesse sentido, as personagens optam por negar a própria individualidade e, já que têm um papel previamente estipulado para representar na vida e na sociedade, não são senhores de si mesmos, vivem de e para as aparências e os convencionalismos. No outro extremo, temos a vulgaridade do bordel com seu espalhafatoso ambiente *kitsch*. Negação das convenções preestabelecidas, a serviço do prazer, o bordel, local da alegria festiva e frívola, está, entretanto, mais

64 *Ligações perigosas*. Dir.: Stephen Frears - Elenco: Glenn Close (Marquesa de Merteuil), John Malkovich (Visconde de Valmont), Michelle Pfeiffer (Madame de Tourvel) – Adaptação da peça de Christopher Hampton, baseada, por sua vez, no romance de Chardelos de Laclous, *Les Liaisons Dangereuses* - Indicado para sete e vencedor de três Oscar em 1988 – Warner Bros – 120 min. Colorido.

próximo da vida, da autenticidade e da verdade. A maneira de ser e se comportar de Geni, com seu linguajar simples, direto, franco, desbocado e agressivo, personifica o prazer, o pecado, a permissividade, em suma, a liberação do que sempre recalamos, do permanentemente proibido. Ela é, em tudo, o oposto da falecida mulher de Herculano: uma santa, fria, existindo no limite permitido pelo papel – rotineiro, esperado, preestabelecido – que lhe competia: o de esposa. A formalidade comedida e convencional dos trajes das personagens do casarão se opõe naturalmente à liberal, escandalosa e espalhafatosa maneira de se vestir de Geni. A falsidade opressiva da vida da classe alta, com suas normas e condutas rígidas, remetendo ao seu oposto, são um convite à falsidade – no caso, leia-se liberdade. No bordel, entretanto, reina uma aparente sinceridade. Geni, quente, apaixonada, permissiva, sem limites, instrumento do prazer, libera, também, nele, a vazão às fantasias recalçadas e inconfessáveis. É, como se vê, o oposto da mulher de Herculano, esposa e mãe convencionais, numa família em que a matriarca é inatingível, quase sacralizada.

De acordo com a psicanálise, a falta gera o desejo, que, uma vez satisfeito, leva à culpa e, conseqüentemente, à (auto)punição. De conformidade com esses preceitos, Herculano passa, gradualmente, pelos três processos.

Como convém à tragédia, é excessiva e exemplarmente punido no final. Paga um preço altíssimo pela ousadia de ter transposto os limites do convencional. Por ter cedido aos desejos, acaba por perder tudo o que construiu. Ainda aí, para NR, Razão e Instinto constituem extremos não-conciliáveis.



ROMANCE E FOLHETIM

ROMANCE E FOLHETIM

Ao lado da produção teatral, e de intensa produção jornalística, NR cultivou, também, os gêneros em prosa mais longos, o romance e o folhetim, nos quais pôde dar vazão à sua dramaticidade incontida, exercitando a pluralidade de ações e conflitos entre as personagens. São gêneros, como bem observa Moisés⁶⁵, que, por darem vida a personagens em conflito, apresentam parentesco com o teatro. Na literatura, o perfil das personagens, as situações, as tramas formam, de acordo com a sensibilidade e capacidade criadora dos leitores, sugestões imagéticas. No cinema, tudo isso é oferecido pronto ao espectador. Não raro, tanto os romances quanto as novelas têm sido adaptados para o palco e, numa frequência ainda maior, para o cinema,⁶⁶ e, quando é realizada uma adaptação, o cinema tende, naturalmente, a exteriorizar a interioridade do texto literário, isto é, comportar-se de conformidade com as características estruturais da obra, transpondo-as, agora, em imagens visuais.

Lançado em setembro de 1966, *O Casamento* foi o primeiro – e único – romance, cuja autoria foi, publicamente, assumida pelo autor. Até então, para os textos de maior fôlego em prosa, ele se assinava como Susana Flag e Mirna.

Admirador de Dostoiévski, tinha pretensões de literato. O livro, entretanto, logo em seguida ao seu lançamento, foi, por determinação legal, cassado, e retirado das livrarias que o comercializavam sob a acusação de “torpeza das cenas descritas e linguagem indecorosa” pelo então ministro da justiça do governo Castelo Branco. Ainda segundo a liminar, a obra atentava “contra a organização familiar”. Só foi liberada em abril de 1967, quando o autor conseguiu ganho de causa ao mandado de segurança que impetrara no Tribunal Federal de Recursos da União.

O Casamento revela taras, pecados inconfessáveis e desvios de comportamento que jazem sob o cotidiano de uma rica família do Rio de Janeiro. O protagonista da trama é o Dr. Sabino Uchoa Maranhão, cuja filha, Glorinha, está de casamento marcado com Teófilo.

Do folhetim, tiveram origem os seguintes filmes:

a) *Meu destino é pecar*, publicado entre 1943 e 44, em *O Jornal*, sob o pseudônimo de Susana Flag. Foram trinta e oito capítulos. Desse folhetim, em 1952, Manuel Peluffo adaptou e dirigiu a primeira transposição para o cinema de uma obra de NR.

b) O filme *Engraçadinha*, bem como a minissérie homônima feita para a Rede Globo de Televisão, originaram-se do folhetim de 1960, denominado *Asfalto Selvagem*, em dois volumes. O segundo volume, tem como subtítulo *Engraçadinha e seus amores (depois dos 30)*.

Como gênero, o folhetim surgiu na França do Século XIX, tendo, prioritariamente, o objetivo de distrair e visava ao entretenimento. Buscava, em última instância, preencher os espaços vazios do jornal. No Brasil, os escritores românticos, a exemplo dos escritores europeus, utilizaram-se dessa modalidade para

65 MOISÉS: 1997, (456-7).

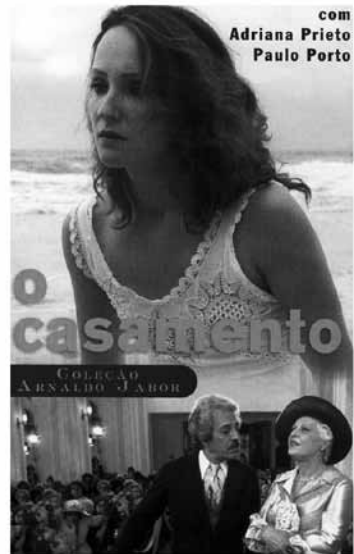
66 PRADO, D. A. apud CANDIDO, A.: 1963.

trazer ao público suas novas produções literárias. Em forma de capítulos diários endereçados fundamentalmente a ocupar o imaginário de leitoras ociosas e entediadas, os romances, açucarados e, extrapolando os padrões comportamentais da época, eram, a exemplo das novelas de hoje em dia, acompanhados, sofregamente, por um público (notadamente feminino) ávido de entretenimento.

O CASAMENTO

O filme *O Casamento*⁶⁷, de Arnaldo Jabor, adaptação do romance homônimo, é de 1975. O diretor certamente visava à repetição do sucesso de crítica e de público que obtivera com seu filme anterior, *Toda Nudez Será Castigada*. Com *O Casamento*, entretanto, não logrou o mesmo êxito, apesar de, no filme, ter trabalhado em profundidade todo o arsenal de frustrações bem como as taras comuns ao universo rodriguiano. Afloram os desejos incestuosos de pai por filha, em meio a crimes descritos com requintes de perversidade, permeados por drogas, as chantagens ocorrem em todos os níveis, as perversões se fazem presentes, a homossexualidade tem seu lugar de destaque, as relações ilícitas vêm temperadas pelos ciúmes doentios, que acabam por ocasionar assassinatos passionais. Com esses ingredientes, como era de se esperar, não foi entendido e tampouco aceito totalmente. Entretanto, é difícil precisar com segurança os erros do filme, já que intérpretes e toda a equipe técnica, escolhidos cuidadosamente, eram, a exemplo de *Toda nudez*, competentes.

Denunciando as mazelas que se ocultam sob a aparente normalidade da vida de uma pacata e tradicional família burguesa, toda a ação do filme, delimitado quanto à duração temporal, transcorre nas quarenta e oito horas que precedem o casamento de Glorinha, filha-caçula e predileta de um rico industrial da construção civil. Intercalando as ações, os *flashbacks* fragmentam, pontuam e estruturam a narrativa, que se desencadeia de forma vertiginosa e, por vezes, chocante. Ainda que de forma



67 *O Casamento*, 1975. Dir.: Arnaldo Jabor – O filme, protagonizado por Paulo Porto e Adriana Prieto (Glorinha), conta, ainda, no elenco, entre outros, nomes como Nelson Dantas, Érico Vidal, Ambrósio Fregolente, Mara Rúbia, André Valli (numa interpretação marcante como o homossexual), Carlos Kroeber, Abel Pera, Lícia Magno, Shulamith Yaari. Roteiro e direção de Arnaldo Jabor. Fotografia de Dib Lufti. Cenografia de Francesco Altan. Edição de Rafael J. Valverde. Música de Paulo Santos e Sebastião Lacerda. (Ventania Filmes / R.F.Farias Prod. Cinemat. / Sagitário / Eduardo Mascarenhas / Sidney Cavalcanti, RJ)

tangencial, há possibilidade de se fazer a leitura filmica também como uma possível crítica à repressão da ditadura da época, bem como à censura que, soberana, reinava na década de 70.

A trama narrativa seqüencia os conflitos com uma objetividade minuciosa, para não dizer quase cirúrgica. Em ritmo vertiginoso, as cenas fluem, encadeadas numa agressividade surda – a violência sempre impactante emerge (d)na narrativa como uma exposição factual evidente. Amoral, ausente e absolutamente sem compromisso com os valores que ressalta, essa narrativa impõe-se imediata, brusca, impactante, sem quaisquer comentários, interferências ou incursões do narrador, opinando ou se posicionando, sobre os fatos que expõe. Sequer se posiciona, também, moral, ética ou afetivamente. Os fatos – agressivos e terríveis - falam por si, como se não ousassem ultrapassar a própria evidência da exposição. Ao espectador – sempre apanhado desprevenido – resta o desconforto da constatação de confronto corrosivo em que um jogo de interioridades não permite a permanência só na superfície dessa nossa realidade visível e observável, mas leva-nos, de pronto, a uma imersão assustadora na obscuridade inimaginada das perversões da alma humana.

Dez anos depois, em 1985, Ícaro Martins e José Antônio filmam *A estrela nua*⁶⁸, uma película pouco conhecida, cuja função primordial se propõe a apresentar os bastidores da produção cinematográfica no Brasil. O filme dialoga metalingüisticamente com a própria linguagem e o próprio fazer cinematográficos, bem como, intertextualmente, com *O casamento*. Narra a história de uma atriz iniciante (Camuratti), mãe solteira, com sérias dificuldades pessoais. A primeira oportunidade para ingressar na vida artística e, ao mesmo tempo, mudar as condições de sua própria vida, surge quando é convidada a dublar a voz de uma atriz famosa (Achê) que, cansada da exploração desumana da própria imagem, acaba por se matar no auge do sucesso. *Há meses atrás eu estava desempregada. Ai eu comecei a brincar com a morte*. Um filme, portanto, dentro de outro filme; a dublagem versa, curiosamente, sobre texto de NR, *O casamento*. Aos poucos, a realidade mostrada no filme se desloca para a realidade vivida pela personagem. Trata-se de como a ficção interfere na realidade cotidiana ou, em outras palavras, de como a arte imita a vida e vice-versa. *O filme tem uma magia louquíssima*, diz uma das personagens, pois *afinal o que se filma acaba acontecendo na vida das pessoas*.

Do envolvimento com o diretor do filme, nasce uma relação conflituosa que, ao invés de resolver os problemas da protagonista, acaba por complicá-los e, mais que isso, a criar outros mais. *Eu sempre faço com os atores aquilo que eles mais querem e não sabem*, afirma, categórica e despoticamente, o diretor.

68 *A estrela nua*, 1985 – Argumento, Roteiro e Direção: Ícaro Martins e José Antônio. Elenco: Carla Camuratti, Cristina Achê, Cida Moreyra, Patricio Bisso, Selma Egrei, Ricardo Petraglia, Jardel Mello, Vera Zimmermann. Música de Arrigo Barnabé. – Montagem: Eder Mazini – 83 minutos – Colorido. – Drama. Atriz iniciante identifica-se com a personagem que deve representar: uma atriz que se suicida no auge do sucesso. Curiosamente o filme tem argumento baseado em livro de Clarice Lispector. Lançado, anteriormente, com o selo Nacional Vídeo.

ENGRAÇADINHA

*Minha
Dentro do quarto
Dentro do espelho
Sou toda tua
Mas não és só meu
Pois me seduzes
Mas me desprezas
Apago as luzes
A tua espera
Te ensino a amar e a mal querer
O amor tão virgem principiante
E eu, tão sábia amante
A te esperar
Oculta fêmea
Engraçadinha
Sabes meu nome
Pois és meu homem
E também és minha mulher
O amor antigo verdejante e eu
Tão tola amante
A te chamar inutilmente
Engraçadinha
Sabes meu nome
Pois és meu homem
E também és minha mulher
O amor antigo verdejante que eu
Tão tola amante
A te chamar inutilmente...*



Tito Lemos / Sergio Sarraceni

A década de 80 assistiu a quatro transposições para o cinema de textos de NR: *Bonitinha Mas Ordinária* (baseada na peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*), *Beijo no Asfalto* (baseada na peça *O beijo no asfalto*), *Engraçadinha* (baseado no folhetim *Asfalto Selvagem*) e *Álbum de Família* (da peça homônima). Dessas quatro produções, três delas foram protagonizadas por Lucélia Santos, que acabou personificando, inclusive com o aval do autor, a heroína rodriguiana por excelência. Em 1995, numa produção mais ambiciosa, a Rede Globo de Televisão

transpõe para a linguagem televisiva a saga da personagem de *Engraçadinha*⁶⁹, que ganha uma nova releitura. Nessa minissérie, a personagem-título tem, para representá-la, em épocas diferentes de sua vida, as atrizes Cláudia Raia e Alessandra Negrini.

Nos anos 60, esse texto já fora transposto para o cinema. Sob a direção de J.B. Tanko, tendo Vera Vianna como protagonista. Intitulou-se *Asfalto Selvagem* e foi uma adaptação que sustenta razoavelmente o folhetim rodriguiano publicado no jornal *Última Hora*, em 1959.

Na versão de 1981, Lucélia Santos, protagonizando a trama, tinha mais que os 18 anos da heroína, na primeira fase de sua história (dos 12 aos 18 anos – a segunda parte pega Engraçadinha aos 30). Engraçadinha só pensa no primo Sílvio, terminando por seduzi-lo na biblioteca. Estudioso da obra do autor, Haroldo Marinho Barbosa já se destacara com um filme de curta-metragem sugestivamente intitulado *A Néelson Rodrigues*, no qual, servindo-se de fragmentos dramatizados de algumas peças e depoimentos do próprio autor e amigos, comenta convincentemente a complexidade dramática e estilística do escritor.

*Engraçadinha*⁷⁰, filme de 1981, do diretor Haroldo Marinho Barbosa, tem como personagem principal uma jovem ninfomaniaca que, oscilando entre o angelical e o demoníaco, só pensa no primo Sílvio, noivo fiel e dedicado de sua prima lésbica, Letícia. Deliberada e astuciosamente, durante a festa de noivado de Letícia e Sílvio, afasta-o dos convidados, para seduzi-lo na Biblioteca. Desencadeiam-se, a partir daí, os dramas familiares tão ao sabor do universo rodriguiano, dos quais o autor sempre lança mão, com a sua competência habitual, para denunciar e alfinetar a hipocrisia e o moralismo burgueses.

O pai de Engraçadinha, ao tomar conhecimento do relacionamento de Engraçadinha e Sílvio, revela que eles são irmãos. Sabendo-se irmãos, o rapaz, extremamente abalado e não sabendo lidar com essa relação incestuosa, acaba, numa cena chocante, por se castrar na presença de Engraçadinha, vindo, em decorrência dessa mutilação, a falecer.

Com *Engraçadinha*, Barbosa cria boas cenas: entre as melhores, pela plasticidade, está aquela em que heroína vê, à distância, no terraço da casa, o casal que quer separar.

O filme, talvez para evitar cair no sensacionalismo, ou tentando não resvalar para o perigo da vulgaridade que a personagem Engraçadinha representa, não aprofunda satisfatoriamente os elementos folhetinescos constitutivos e, sobretudo, a dramaticidade trágica do texto.

69 Vide, a respeito, *Relações interartes: Asfalto Selvagem e Engraçadinha*, de Nelson Rodrigues, trabalho da prof. Márcia de Freitas Alves, que, em sua dissertação de Mestrado, analisa o processo de transposição de um signo ao outro (UNESP, SJRP, 1998).

70 *Engraçadinha*, 1981. Dir.: Haroldo Marinho Barbosa – Produção: Paulo Thiago - Elenco: Lucélia Santos, Luis Fernando Guimarães (Sílvio), José Lewgoy (pai de Engraçadinha), Wilson Grey, Nina De Padua, Eva Carbon (Tia Zezé). Diretor de Fotografia Antonio Penido. Montagem de Gilberto Santeiro. Música: Sérgio Guilherme Saraceni e Tito Lemos, numa belíssima interpretação de Zizi Possi.

MEU DESTINO É PECAR

Morena quem te contou
Que esta noite serenou
Eu deitado no teu colo
Serenos não me molhou
Não me molhou
Não me molhou...
Se caísse chuva forte morena
Eu talvez nem sentiria
Teu amor é uma guarita morena
Onde eu me esconderia
Tão bom... tão bom... tão bom...

Hervê Cordovil

Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, o folhetim, como gênero e prática específicos, foi introduzido no último quartel do séc. XVIII (o vocábulo *feuilleton* ocorre pela primeira vez em 1790), (...) constituindo-se inicialmente um artigo de crítica dramática⁷¹. Como obra de estrutura essencialmente romanesca, o folhetim só se firmaria a partir de 1840, caracterizando-se por se constituir numa narrativa em capítulos, publicada nos jornais da época. Ganhou notoriedade e, no Brasil, teve seu período áureo no Romantismo e início do Realismo. Grandes nomes de nossas letras cultivaram o gênero, entre outros Alencar, Macedo, Machado, França Júnior. Destinado a um consumo massificado, o folhetim, não raro, apela para o melodramático, abusando das tramas



dessem zentrales Motiv ein emotionaler Konflikt ist. Der Melodram werden häufig aus weiblicher Perspektive erzählt; sie enden in der Regel tragisch: mit dem Tod der Heldin oder ihrem Verzicht auf eine vorher sehr attraktiv erscheinende Handlungsalternative. (...) Melodram bezog sich nun auf das Grundmuster – extreme Emotionalisierung, eindimensionale Protagonisten, Bestrafung der Bösen und Belohnung der Guten nach durchlittenem Unglück – und wird seitdem auf literarische, theatralische und kinematographische Produktionem dieser Art angewendet.⁷²

O folhetim *Meu destino é pecar* apresentou, em sua constituição final, 39

71 MOISES, M. 1992. p. 231-2.

72 ROTHER, R. 1996. p. 195-6. Tradução: cujo motivo central é um conflito emocional. (...) O melodrama é, frequentemente, narrado na perspectiva feminina. Via de regra, termina tragicamente, com a morte da heroína ou a sua renúncia a uma alternativa de ação previamente apresentada. O melodrama filia-se a esse parâmetro – extrema emotividade, protagonistas unidimensionais, castigo do mal e recompensa do bem no desfecho – sendo empregado, desde então, pelas produções literárias, teatrais e cinematográficas.

capítulos. Os títulos atribuídos a esses capítulos diários eram frases estrategicamente criadas, visando a chamar a atenção dos leitores e, obviamente, aguçá-los a curiosidade. Vejamos, a título de exemplificação: “*Eu seria capaz de matá-lo? Seria capaz de matar meu marido?*”, primeiro capítulo; ou “*Aquele amor nascera sob o signo da maldição e da morte.*”, segundo capítulo; ou, ainda, “*Jamais estive tão próxima do pecado.*”, terceiro capítulo; e assim por diante.

Nelson, nesta obra, aborda os casamentos feitos tendo por base uma relação de interesse. Leninha, jovem ingênua, simples, sem grandes atrativos físicos, que se casa, sem amor, com Paulo, homem rico, que enviuvara recentemente. Uma das razões que motivaram o casamento de Leninha é garantir o bem-estar da irmã – de criação – parálitica e, segundo o hipotexto, para salvar o pai da cadeia. O pai e a madrasta, dadas as condições precárias em que vivem, insistem para que a cerimônia se realize, pondo, assim, fim às preocupações financeiras que os acometem. Após o casamento, Leninha vai morar numa fazenda – Santa Maria – retirada, propriedade do marido. Em sua nova casa, a jovem é comparada insistentemente com a primeira mulher de Paulo, morta em condições misteriosas pelos cachorros que guardavam a casa. O fantasma da morta passa a perseguir Leninha. Guida, a primeira mulher, é o modelo da perfeição, sendo apontada sempre como bonita, inteligente, extraordinária em tudo. Claro que, como não poderia deixar de ser, estabelece-se, aí, para Leninha, um confronto insuportável, de cuja superação depende a sua convivência e permanência em sua nova casa. Como conviver com um fantasma potencialmente presente? Como se auto-avaliar ou se comportar face a um ser tido como modelar na concepção de todos? O culto à morta é uma constante entre os membros da família e, mesmo, entre os serviçais. Como diz a canção popular *é mais fácil cultuar os mortos que os vivos*⁷³. No caso, qualquer semelhança com o a obra de Daphne de Maurier, *Rebecca, a mulher inesquecível*⁷⁴ – e o filme homônimo de Hitchcock⁷⁵ –, não é, naturalmente, mera coincidência. Nesse filme, uma das obras máximas do mestre do suspense, Hitchcock consegue transmitir, de forma brilhante, num clima onírico e intimista, a história da jovem inexperiente, atormentada pelo espectro da primeira esposa do marido. Denso e angustiante, explora com uma sensível habilidade a atmosfera misteriosa de uma velha mansão, circundada por árvores, numa praia, em cujos rochedos o mar se encapela. Assim como no folhetim de NR, também o romance clássico de Maurier é narrado em primeira pessoa pela protagonista feminina, que rememora os acontecimentos do passado, e, como Leninha, também se vê às voltas com as incertezas de um mundo totalmente desconhecido.

Voltar atrás é impossível. O passado ainda está muito perto de nós, e as coisas que tentamos esquecer nos voltariam à memória, e aquela sensação de medo, de furtiva

73 Zeca Baleiro – in: *Líricas* – 3º álbum do cantor e compositor – 2000 – MZA/UNIVERSAL.

74 MAURIE, D. Du. *Rebecca a mulher inesquecível*. Tradução por Lígia Junqueira Caiuby e Monteiro Lobato. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

75 *Rebecca, a mulher inesquecível* – EUA/1940 - Direção Alfred Hitchcock – Com Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson – Produção: David O’Selznick - Fotografia: George Barnes – Música: Frank Waxman - 130 minutos – p&b – Continental Home Vídeo. – 132 minutos. – Oscar de melhor filme, em 1940.

inquietação, em luta constante para silenciar o pânico desarrazoado – agora vencido graças a Deus! – poderia de uma maneira imprevisível tornar-se um companheiro de todos os momentos como no passado. Mas já houve melodrama em excesso na minha vida, e tudo eu daria para conservar a paz e a tranquilidade conquistadas. Felicidade não é uma posse concreta – é uma qualidade do pensamento, um estado de espírito.⁷⁶

NR, como afirma Ruy Castro⁷⁷, que havia assistido à versão filmica, resolve, com sua verve irônica insuperável, reescrevê-la à sua maneira. Assim, as coincidências situacionais são inumeráveis. A belíssima mansão de Manderley transforma-se, em NR, num casarão ladeado por um bosque num local retirado, a Fazenda Santa Maria. Em ambas as obras, os protagonistas masculinos são viúvos, ricos e vivem cercados por pessoas – serviçais e parentes –, que cultuam e endeusam as esposas mortas. Em *Rebecca*, temos o mar; em *Meu destino é pecar*, as águas do lago. Em ambas as obras, temos os retiros ocultos das primeiras mulheres, um local só delas, como que para cultivar e preservar as presenças. Descobre-se, no final – em ambas as obras –, que as primeiras esposas não eram dignas, na ótica conservadora e romântica da época, do culto que recebiam, ambas traíam os maridos.

Em *Meu destino é pecar*, calado, introspectivo, o viúvo Paulo caracteriza-se por mancar levemente de uma perna. Seu irmão Maurício, frívolo e irresponsável, além do mais, se julga irresistível e, logo à chegada de Leninha, com quem Paulo acabara de se casar, tenta seduzi-la. A trama rodriguiana coloca, ainda, dentro da casa, uma prima apaixonada, de forma doentia, por Maurício. Este mantém, num refúgio na floresta que circunda a casa, uma misteriosa amante oculta. Dona Consuelo, mãe de Paulo e Maurício, é extremamente autoritária e dominadora. Duas famílias em conflito, a dos Oliveiras e a família vizinha, dos Figueiredos. Os Figueiredos responsabilizam Paulo e os seus pela morte de sua filha Guida, primeira mulher de Paulo e preparam para ele, como vingança, uma morte similar à que Guida teve. Para tanto, treinam a ferocidade de seus cães, enquanto aguardam o momento propício à vingança. Regina, irmã de Guida, está desaparecida há meses. Com esses ingredientes, o folhetim foi um sucesso extraordinário, causando celeuma entre os leitores. A publicação desse folhetim, cuja tônica vem marcada por forte apelo popular, duplica a tiragem diária de *O Jornal*.

O filme homônimo de 1952⁷⁸, é a adaptação cinematográfica pioneira de uma obra de NR. Se não tivesse outros méritos – e tem – essa transposição só por isso mereceria atenção, principalmente se se levar em consideração a época em que foi concebida. Os equipamentos utilizados pela Cia Maristela, detentora dos direitos de distribuição em território nacional, ainda rudimentares são, no entanto, mais leves se comparados aos utilizados, na mesma época, pela Cia Vera Cruz. Resulta daí, talvez, que, como narrativa, o filme apresente uma mobilidade e leveza maiores.

76 MAURIER, D. 1981, pp. 9-10.

77 Cf. CASTRO. 1997, p. 185.

78 *Meu Destino é pecar*, 1952 – Direção e co-produção: Manuel Peluffo. Elenco: Antonieta Morineau (Helena), Alexandre Carlos (Maurício), Maria Zilah (Lídia), Rubens Queiroz (Paulo), Maria de Lourdes Lebert (Consuelo), Great George (avô), Nair Pimentel (Netinha), Ilza Menezes (Naná), Iracema (Dona Zefa) e outros. Diálogos, roteiro e assistente de direção: Carlos Ortiz (crítico de cinema do jornal *Folha da Manhã*, diretor de *Alameda da Saudade* e *Luzes da Sombra* – Diálogos adicionais de Alfredo Palácios e Albino Machado - Cia Cinematográfica Maristela – Direção musical: Henrique Simonetti, maestro italiano – Direção fotográfica: Mário Page - em p&b – 75 minutos.

Manuel Peluffo, mexicano por opção, porém uruguaio de nascimento, além de dirigir, é responsável pela co-produção da película e deteve os direitos de distribuição no exterior. Narrado em primeira pessoa, sob a ótica da personagem Helena Moraes (Leninha), cuja voz em *off* transmite e presentifica os sentimentos que vivencia. Depois do casamento por conveniência, que contrai com Paulo de Oliveira, Helena, na viagem que a conduz ao seu novo lar, deixa-se dominar pela ansiedade e frustração. Afloram aí culpa, desânimo, angústia, insegurança, falta de perspectiva em relação ao futuro, inconformismo, raiva. *Leninha tinha um sentimento de solidão, de desamparo, de perigo.* (MDP - p. 15) Até mesmo *a idéia de suicídio martelava a sua cabeça.* Contudo, a madrastra, para atormentá-la, ante o seu desafio, contribuindo para que se sentisse pior, afirmava categoricamente que *ao lado de um homem assim qualquer mulher pode ser feliz.* Tenta se conformar, pensando que *o sacrifício valeu a pena,* pois permitiu comprar uma perna mecânica para a irmã Netinha. No folhetim, o pai, gastando inadvertidamente o dinheiro que recebera por uns aluguéis de imóveis de propriedade de Paulo, corre o risco, se denunciado, de ser posto na cadeia, por roubo. Essa situação de sacrifício em prol de alguém da família será também aproveitada, mais tarde, na peça *Os sete gatinhos*, em que as irmãs se sacrificam pela irmã caçula (Silene).

A Fazenda “Santa Maria” é descrita como um ambiente *hostil, tão cheio de ameaças.* Ao chegar à casa, Leninha tem uma recepção fria por parte da sogra. Lídia a quem acabara de conhecer, mostra-se seca, ríspida, quase autoritária. *Foi uma loucura você se casar com esse homem* – afirma ela, e mais adiante: *esta é uma casa de loucos... e assassinos.*

O ambiente da nova moradia é *sombrio e cheio de cores estranhas*, na percepção de Leninha. O problema maior, no entanto, são as afirmações que ouve e que a deixam em um estado de profundo desalento: *Duvido que Paulo consiga esquecer a outra; ou Casou com você para esquecer a outra, ou Pensei que você fosse mais feia, mesmo assim não é bonita. Longe disso.,* ou ainda, *ela era muito mais bonita que você, todos a cobijavam.* É sempre a presença dessa Outra que vai atormentá-la e persegui-la incessantemente. Fica sabendo, pela descrição que dela fazem, que Guida era *alta, arrogante, cabelos castanhos, olhos azuis,* enfim, uma figura feminina de beleza incomparável.

Os três cães que guardavam a casa (no hipotexto eram seis) foram exterminados por Paulo, quando da morte trágica de sua primeira mulher. No momento, só resta um que, ao uivar à noite, impregna o ambiente de angústia e torna Leninha mais depressiva.

Ninguém soube o que de fato acontecera na noite da morte de Guida, a Outra – *ninguém sabe o que a outra fazia entre as figueiras.* Só se sabe que, após o ataque, restou *um corpo de mulher estendido no chão.* Ao acorrer ante os gritos da mulher, Paulo machuca a pena e começa, desde então, a mancar. Por causa da morte da mulher, Paulo se torna motivo de ódio por parte da família da mulher, que o julga culpado pela morte dela. Estabelece-se, aí, uma rixa entre as famílias – *Romeu e Julieta?* – que

irá permear toda a trama. A família dos Figueiredos – família da primeira mulher, *da Outra* – contra a família dos Oliveiras – de Paulo e Maurício. Duas desgraças abateram-se sobre a família Figueiredo: a morte de Guida e, ao mesmo tempo, o desaparecimento misterioso de outra filha, Regina.

Nesta primeira noite, terrível e cheia de tensões, Leninha e Lídia julgam ver uma sombra que se move na escuridão da noite. Aliás, Lídia, neurótica e autoritária, com uma fixação doentia em relação à presença de Guida, afirma que a vê em todos os lugares, *no corredor; no oratório*. Assegura que *a outra* abandonara a sepultura para vagar pelas imediações, rondando a casa.

Outro personagem singular e estranho do filme é Maurício, irmão de Paulo. Tem boa aparência e se julga irresistível. À mesa, na hora, do jantar, cabe a Helena o lugar de Guida, devidamente designado por dona Consuelo, a sogra.

Ao procurar a mulher, na noite de núpcias, Paulo é rejeitado (diferentemente, no hipotexto é Paulo quem rejeita a mulher. Humilha-a e, atingindo-a em sua vaidade, diz que ela não o atrai como mulher.)

Paulo, procurando agradar a mulher, vai buscar Netinha, irmã de Helena, para passar alguns dias com eles na fazenda. No hipotexto, a iniciativa de ir ter com a irmã é da própria Netinha.

Numa outra noite tempestuosa, Lídia, Netinha e Leninha vão em direção ao bosque. Relâmpagos. Chuva torrencial. Procuram pelo mausoléu, o túmulo que Paulo erigira para Guida.

Em outra ocasião, no lago, Helena e Naná passeiam. A casa do lago representa, em tudo, uma rememoração, uma quase presentificação *da Outra*, já que tudo fora disposto segundo a sua vontade. Helena, observando a beleza e a quietude do lugar, despe-se para banhar. É observada, sem que o pressinta, do outro lado, por Maurício. Ele, uma vez mais, tenta seduzi-la. A moça, porém, consegue fugir.

Acontecem diversos atentados, três ao todo, nos quais os Figueiredos e seus comparsas tentam assassinar Paulo. Em dois deles, Maurício é, por engano, o alvo. Apaziguadora, a figura do avô sempre intervém de forma benévola, evitando as tragédias.

Cada vez mais ousado, perdendo os escrúpulos, na sua intermitente obsessão de seduzir e conquistar Leninha, Maurício, agora dentro da casa, tenta beijá-la. É observado por seu irmão Paulo. A moça, no entanto, o repele com firmeza e determinação. Dessa recusa, surge uma possibilidade primeira de entendimento entre marido e mulher. Ele, porém, com tato, deixa os acontecimentos seguirem o seu curso natural. Procura, nesse ínterim, um médico na cidade próxima para tratar do problema com a sua perna. Na ausência do marido, Helena, refletindo e dando-se conta da índole de Paulo, começa a sentir sua falta e a ansiar pela volta do marido. Passam a trocar, a partir de então, uma correspondência afetuosa.

O desfecho, cinematográfico, explode quando Paulo, já completamente restabelecido, volta para casa. É noite. Helena não está no seu quarto. Sai, aos

gritos, procurando-a pelas imediações. No mausoléu, procurado por Helena e pelos Figueiredos, busca, desesperadamente, fugir com a mulher com quem vive. Todos julgam ser Guida. A mulher, no entanto, recusa-se a segui-lo e, revoltada, mata-o, para, em seguida, suicidar-se também. Não era Guida e sim Regina, a outra filha dos Figueiredos, que havia desaparecido e, secretamente, mantivera, durante esse tempo todo, um caso com Maurício. Lídia confessa então que, por ciúmes de Maurício, na noite da tragédia, ao descobri-lo com Guida entre as figueiras, fora ela quem, vingativamente, soltara os cães por julgar-se preterida pelo homem a quem amava.

Longe de ser desinteressante, não chega, entretanto, a ser um grande filme. Tem o mérito de mostrar, pela primeira vez no cinema nacional, uma sessão de candomblé, encomendada por Lídia, para prender definitivamente Maurício. Numa longa sequência, são apresentados os rituais, as danças, as falas, os ingredientes, enfim, uma apresentação com toda a caracterização específica.

As diferenças, entretanto, entre o hipotexto e o filme são incontáveis. O filme procurou sintetizar, sem, obviamente, dar conta, em uma película de pouco mais de uma hora de duração, um calhamaço de mais de 630 páginas, cheio de detalhes pitorescos que não puderam ser apreendidos e retratados pelo filme. Por conta dessas omissões, o filme, a começar pelo título, torna-se incompreensível. No hipotexto, fica clara a escolha do nome, quando o autor, paulatina e pacientemente, vai expondo o drama da personagem Leninha. Perdida entre a obrigação de permanecer fiel ao marido (a quem, por força do casamento, jurara fidelidade) e a irresistível atração que sente pelo cunhado (que a assedia incessantemente), o nome reflete e sintetiza o drama interior da personagem. No filme, entretanto, a figura do cunhado parece não ter nenhum atrativo para Leninha, descaracterizando, portanto, o nome que o filme recebe.

Ficaram de fora do filme o drama vivido pela família dos Figueiredos, com a perda das filhas. Também a prisão de Leninha e Paulo pelos Figueiredos. No folhetim, Leninha sente uma forte atração pelo cunhado. Oscila o tempo todo entre ceder ou não aos seus impulsos interiores. Da dúvida entre ceder ou resistir, que a alimenta incansavelmente, resulta, como já assinalamos, a pertinência do título do folhetim. Por extensão, o título, no hipotexto, também se aplica a outras personagens femininas, corroídas por dúvidas similares: Regina, cuja trajetória é alinhavada por uma sequência de transgressões e pecados; Lídia, a quem nada nem ninguém consegue deter na consecução dos seus objetivos. Nada disso resta ao hipertexto, empobrecendo-o consideravelmente.

No final, contrapondo-se hipo e hipertexto, a visão global do conjunto, lamentavelmente, se perdeu e a observância às características estruturais e estéticas originais, certamente os melhores indicadores na aferição da difícil tarefa de se adaptar obras literárias ao cinema, deixaram a desejar.



CONTO E CRÔNICA

CONTO E CRÔNICA

Contraopondo-se ao romance, gênero de larga extensão, o conto, geralmente narrativa curta em prosa, não pode ser reconhecido como tal só se levando em consideração a sua extensão. Têm relevância, também, quanto à constituição, a concentração objetiva dos elementos constitutivos da narrativa, o evoluir do processo como um todo, encaminhando-se para um final no qual a tensão proposta – se houver – é resolvida. A modernidade legou ao conto diversificidade quanto a sua forma de constituição. A tensão, como componente primordial da narrativa, tem, não raro, se metamorfoseado, espreado-se no próprio tecido narrativo, deslocando-se do conteúdo propriamente dito para a sua forma.

A origem do conto remonta à narrativa religiosa, perpassando e incorporando na sua trajetória e evolução elementos do folclore. Chega à modernidade revitalizado, o que não quer dizer que tenha abdicado da tradição. No conto, os detalhes selecionados para a elaboração da narrativa, fundamentais como recortes constitutivos, devem ser valorizados, descartando-se tudo o que for supérfluo para a estrutura como um todo.

De acordo com Julio Cortázar⁷⁹, o conto remete à idéia de esfericidade, ou seja, este deveria conter todos os elementos dentro de si. Para explicitar sua formulação, cita uma laranja como a forma perfeita para o conto: termina exatamente do jeito que começou, ou vice-versa. Ainda segundo esse autor, a imagem que melhor se presta a exemplificar a estrutura do conto é a do lago, estático, definido, em cujas delimitações é mais fácil a verificação e exploração dos pormenores. A imagem do rio se presta, em termos comparativos, à estrutura romanesca. Estabelecendo, genericamente, uma filiação e uma analogia entre romance e conto, correlaciona, ainda, filme e fotografia. No limite reduzido pelo alcance da câmara e determinado pela percepção estética do fotógrafo, a fotografia é uma delimitação, um recorte prévio dentro de uma sequência ou quadro maiores em que qual está inserida. Vista isoladamente, a fotografia deve, dentro dos limites a que se impõe, captar e organizar os elementos que lhe conferirão autonomia e significado. Da mesma forma o conto, um recorte dentro de um contexto maior, deve, como o romance, mas dentro do limite narrativo curto, que lhe é peculiar, satisfazer às exigências estéticas e organizacionais, como convém ao gênero a que se filia.

No caso, no ato da concepção, o escritor recorta, delimitando um fragmento da realidade de tal maneira que esse recorte atue como uma explosão, que, por sua vez, descortine uma realidade muito mais ampla. No relacionamento que se estabelece entre texto literário, qualquer que seja a modalidade em que se insira, e o seu leitor, o romance, se mantivermos a analogia proposta, ganha sempre pelo convencimento minucioso, enquanto o conto deve ganhar pelo impacto que vier a causar.

O romance, com a densidade que é peculiar ao gênero, passa paulatina e progressivamente seus efeitos ao leitor. O conto, mais incisivo, deve subjugar o leitor desde o início, pois não há tempo para mais delongas. Deve conter, no seu limite exíguo, todos os elementos constitutivos e caracterizadores dentro de si.

79 CORTÁZAR, J. 1970.

A evolução desta modalidade narrativa na modernidade oferece outras possibilidades constitutivas. Lembramo-nos, aqui, dos contos modelares de um Hemingway, ou de um Machado, ou, mais modernamente, de uma Clarice Lispector, que não têm o que se convencionou chamar de um final. Acabam, simplesmente, e deixam em aberto tensões que cabe ao leitor resolver, ou são a ele transferidas.

Por outro lado,

com o esfacelamento e a desconvenção dos caracteres, peculiaridades que acompanham a ficção moderna, caminhou-se para a formação do conto de atmosfera, para uma atenção maior ao processo da escrita, para um referencial menos externo e mais voltado para o próprio processo narrativo, enfim, para uma literariedade mais abundante. Enfim, o conto se aproximou da expressão poética.⁸⁰

A crônica, geralmente, não é considerada um gênero maior ou nobre. Resistindo ao tempo e graças a elaboração literária e, muitas das vezes, numa fusão com o poético, ganhou credibilidade, elevando-se à estatura do conto. Associada ao exercício do registro e comentário do cotidiano, a crônica, enquanto gênero, tem preservado, como uma das características da sua essencialidade, a própria despreensão, apoiando-se, originalmente, na verdade dos fatos. É digno de nota que, numa outra vertente, essa verdade foi, paulatinamente, deixada de lado. Resta, porém, salientar que a crônica persiste e é cultivada quer, informalmente, nos periódicos, quer, mais elaboradamente, em compêndios com pretensões ao literário.

As crônicas de NR foram publicadas originalmente em jornais. Eram, portanto, delimitadas, visando à ocupação de um espaço jornalístico predeterminado. Tanto isso é verdade que, para falar sobre um determinado assunto que lhe era caro no momento, não raro, gastava diversos dias, voltando à carga sempre que necessário.

Contrapondo conto e crônica, Fábio Lucas observa que

*a autonomia da crônica libertou o conto de constituir-se em simples relato colorido do cotidiano. Falta à crônica a intenção do efeito, a preparação da surpresa dramática, o jogo de vontades e aptidões em conflito, a intencionalidade do episódio inventado, o sensacionalismo ensaiado.*⁸¹

Como gênero específico, mais que qualquer outra modalidade genérica, a crônica, porque – pelo menos na sua gênese – com menos pretensões literárias, era *um mosaico do cotidiano evocado literariamente*⁸². Preserva, contudo, o poder de denunciar o autor, de presentificá-lo, de inclui-lo. Sem deixar de ter essa marca autoral – aliás, é isso que a torna inconfundivelmente original –, as crônicas rodriguianas extrapolaram, entretanto, em muito o âmbito da narrativa pessoal, convertendo-se no registro de uma época, num delicioso e variado mosaico histórico. Lá estão personificados, caracterizados, criticados, satirizados e denunciados os mais diferentes tipos que compuseram a cotidianidade carioca. Sobretudo insólitos, os acontecimentos relevantes – ou irrelevantes – que foram registrados por Nelson, merecem ser (re)

80 LUCAS, F. 1983, p. 107.

81 Ibidem. p. 123.

82 Ibidem.

lidos e (re)vistos, se não pela verve e ótica muito particulares do autor, pelo menos como o rememorar nostálgico de um fazer jornalístico causticante, provocativo, mas sempre apaixonado, como já não mais se observa na atualidade. Independentemente da inegável qualidade literária – hoje, felizmente, aceita com unanimidade –, a prosa rodriguiana faz par honroso com a sua a produção dramática. Essa prosa testemunha também o ser humano em sua complexidade, em sua condição paradoxalmente humana, em sua subjetividade interior e, principalmente, é um testemunho que se contrapõe à hipocrisia de uma cultura alicerçada no escamoteamento do ser na sua essencialidade. Com um pé fincado no Realismo, observando atentamente os ambientes circundantes, expõe – sem subterfúgios ou meias palavras - o homem, de maneira corajosa e reveladora, na sua condição de miserabilidade falível e impotente, portanto, naquilo que denuncia a sua condição mais humana.

ADAMA DO LOTAÇÃO

*Todo dia
Toda noite
Toda hora
Toda madrugada momento e manhã
Todo mundo
Todos os segundos do minuto
Vive a eternidade da maçã
tempo da serpente
Nossa irmã
Sonho de ter uma vida sã
Quando a gente volta o rosto para o céu
E de olhos nos olhos da imensidão
Eu não sou cachorro não
A gente não sabe o lugar certo de colocar
o desejo
Todo beijo
Todo medo
Todo corpo em movimento
Está cheio de inferno e céu
Todo santo
Todo pranto
Todo manto
Está cheio de inferno e céu
O que fazer
Com o que Deus nos deu
Por que foi que tudo aconteceu
Quando a gente volta o rosto para o céu
E de olhos nos olhos da imensidão*



*Eu não sou cachorro não
A gente não sabe o lugar certo de colocar o desejo*

*Todo homem
Todo lobisomem
Sabe a imensidão da fome
Que tem de viver
Todo homem
Sabe que essa fome é mesmo grande
Até maior que o medo de morrer
Mas a gente nunca sabe
Mesmo o que quer
Uma mulher
E como quer*

Letra e música de Caetano Veloso

A exemplo dos demais contos do autor, *A dama do lotação* estrutura-se formalmente em cinco quadros: no primeiro, sem título, o protagonista Carlinhos, antecipa, ao narrar para o pai, o que é, na realidade, o assunto do segundo, *A suspeita*. Recebendo amigos em casa, Carlinhos, à mesa, abaixa-se para apanhar um talher que caíra e surpreende a mulher, Solange, trocando, por baixo da mesa, carícias com os pés ao tocar os pés de um outro convidado. Temos a prova material e circunstancial da suspeita que se insinua na mente de Carlinhos. *Angústia se antecipou ao raciocínio. E ele já sofria antes mesmo de criar a suspeita*⁸³. No terceiro quadro, intitulado *A certeza*, temos a confissão de Solange. Ao ser acusada pelo marido de traí-lo, ela revela que o amante que ele queria matar não era um, mas muitos. No quarto episódio, que dá nome ao conto, *A dama do lotação*, o marido, impotente, sem condições de dar vazão à sua raiva e frustração, declara-se morto: *Morri para o mundo*. No quinto e último quadro, *O defunto*, Solange sai para a *sua escapada delirante* às tardes, e, depois, ao regressar, senta-se para continuar *o velório do marido vivo*⁸⁴. Temos, aí, já as pistas de um roteiro a ser seguido.

De 1978, o filme *A Dama do Lotação*⁸⁵, baseado na crônica homônima de NR, converteu-se num dos maiores sucessos de bilheteria do cinema nacional de todos os tempos. Foi o primeiro filme, cuja origem é uma história curta de NR. O nome, bombástico como sempre em se tratando do autor, ironiza a figura da dama (senhora fina) que, ao utilizar-se de um meio de transporte comum – o lotação –, desce do seu nível social, e passa a chamar, naturalmente, a atenção, principalmente do usuário comum que se utiliza dessa modalidade de transporte.

83 RODRIGUES, N. 1999, p. 220.

84 Ibidem. p. 223.

85 *A dama do lotação*, 1978. Direção de Neville D'Almeida. Com Sônia Braga, Nuno Leal Maia, Jorge Dória, Paulo César Pereiro, Paulo Villaça, Cláudio Marzo, Marcia Rodrigues, Roberto Bonfim. – Produção executiva de Nelson Pereira dos Santos – Música de Caetano Veloso. 111 minutos. – Colorido – 14 anos.

História de fantástico sensualismo, traz à tona o problema da mulher brasileira de hoje, inserida em um mundo egoísta e violento. Estuprada pelo marido Carlinhos (Nuno Leal Maia) na sua lua-de-mel, Solange (Sônia Braga), mulher jovem e insatisfeita, entra numa crise existencial, que culmina com uma desesperada caçada erótica para a auto-afirmação de sua sexualidade. Os amantes, anônimos, encontrados a esmo pelas ruas, ou em passeios solitários realizados todas as tardes ou, ainda, mais frequentemente, nos meios de transporte coletivos ou lotações da cidade (daí o título do conto). Ninguém escapa à sua gana de realização sexual, nem mesmo o sogro, o viúvo (Jorge Dória), conselheiro, cúmplice e confidente do filho. Solange lembra-lhe em tudo sua mulher já falecida. Assunção (Paulo César Peróio), amigo e confidente de Carlinhos, também acaba por se envolver com Solange. A direção de Neville D'Almeida valoriza sobremaneira a música de Caetano Veloso.

O filme apresenta os conflitos da protagonista com uma passiva objetividade em que os fatos são dissecados num desencadeamento de cenas belas, às quais o autor imprime deliberadamente uma agressividade tácita. A violência – no caso, consentida e, mais que isso, perseguida – emerge mais como uma exposição meramente factual, sem a intermediação de comentários, que extrapolem a evidência da própria narrativa. Ao espectador resta apenas confrontar ou receber passivamente o fluxo corrosivo de uma sequência de interioridades, cuja apreensão permite, de acordo com a sensibilidade de cada um, que se permaneça na superfície de uma realidade visível, mas cujo contraponto situa-se nas regiões abissais da alma humana, de forma que, atingindo-nos diretamente, sentimos-nos, de imediato, incomodados com o rumo em que descambam os fatos.

Como processo substitutivo para as próprias frustrações, remete, salvaguardando-se obviamente as diferenciações contextuais, a outra personagem rodriguiana: Zulmira, de *A Falecida*, que, também, busca, num enterro suntuoso, uma forma de compensação para a mediocridade cotidiana em que vive. Aqui, Solange busca, num processo transferencial e compensatório, para se sentir potencialmente viva e, mais que isso, mulher, a realização sexual com outros parceiros. Mesmo procurando deixar de fora uma crítica moralista, no final, a personagem continua insatisfeita em sua permanente incompletude. As situações vivenciadas pela protagonista feminina trabalham com as fantasias inconscientes, com a necessidade de afirmação da mulher, ao mesmo tempo que demonstram a incapacidade de amar do homem, enquanto ser viril, no desempenho insensível das suas atribuições conjugais. Aí reside, fundamentalmente, o cerne do desencontro do casal. Há uma falta de diálogo efetivo. As tentativas nesse sentido são demasiadamente frágeis e não logram êxito porque tropeçam nos medos e preconceitos incorporados e arraigados. Carlinhos fala sobre o seu desempenho sexual com o pai e, depois, com os amigos. Com a mulher, principal interessada, converte-se apenas em exigências e cobranças. Transita entre duas forças motoras essenciais: Eros e Tanatos. Sabemos que, alimentadas pelo instinto e pela morbidez, essas forças obscurecedoras da razão, já que norteadas pelo

sensorial, pelo sensitivo, se degladiam geralmente de maneira inglória, tornando a vida material e espiritual não facilmente explicável ou mesmo entendida, retornando-nos às nossas origens olvidadas ou deliberadamente negadas. Revestem-se, aí, quase sempre, de tragicidade e imprecisão.

Solange, entre a aparência angelical e o furor sexual (os jornais chegaram mesmo a falar em *furor uterino*⁸⁶), está no auge de sua beleza e a usa, integral e deliberadamente, na consecução de seus objetivos, para a composição e caracterização da personagem.

Outra brecha ou viés para o entendimento da maneira de ser de Solange é a sua vingança quanto à opressão imposta pelo matrimônio com suas normas e exigências absolutamente castradoras. Traindo o marido, ela, na realidade, estava em busca da afirmação da sua capacidade potencial de ser mulher, de ser inteira, de ser amante, para, só assim, poder ser ela mesma com o marido. Era, paradoxalmente, a tentativa de, na traição, continuar ser fiel a ele, de tentar não se omitir, de ser verdadeira. Não deixa de ser, de certa forma, uma descoberta às avessas (o tema já aparece, também, em *Perdoa-me por me traíres*). No Outro, narcísica e especularmente, buscamos a nossa própria imagem, a nossa completude e, em nos achando, acabamos, fatalmente, por nos perder. Sempre o Outro é o detentor da chave do nosso próprio entendimento enquanto ser. Só no Outro nos realizamos. E, na impossibilidade de se auto-refletir no marido, a busca incessante e comprobatória de Solange enquanto ser, enquanto ela mesma na afirmação feminina de mulher, se efetivava na maratona erótica que empreendia.

A música de Caetano Veloso faz, com propriedade, um contraponto temático às ações e à trama principal da narrativa. Centrada, melodicamente, em um único tema, repete-se monocórdica, interminável e obsessivamente, num acompanhamento natural do comportamento da personagem, também obsessivo. Os versos explicitam e denunciam o inferno interior de vivermos, permanentemente, os paradoxos da existência. Todo ser é feito de *inferno e céu*. Somos feitos de incompletude, o que nos move são a falta e o conseqüente desejo, impelindo-nos sempre a uma busca interminável (porque insaciável) e ininterrupta (porque presa à própria pulsão instintiva da vida). A personagem Solange, sem densidade interior, entrega-se, como forma compensatória, à saciedade dos sentidos. Não consegue, nem mesmo parcialmente, esta auto-satisfação perseguida, mesmo porque, para citar a bela letra de Caetano, *a gente não sabe o lugar certo de colocar o desejo*. Sabemos todos *que essa fome é mesmo grande / Até maior que o medo de morrer*.

86 Apresentação do filme pelo crítico Jaime Biaggio, na reprise televisiva feita em *O Globo*, de 27.09.2000.

TRAIÇÃO

*Se o homem fosse livre,
não teria necessidade de trair,
entretanto, é verdade também que se o
homem não fosse livre,
não poderia trair.*

Aldo Carotenuto⁸⁷

O significado etimológico do termo *traição*, do latim *trado*, é passagem, entrega a outrem (*trans* = passagem - e *do* = dar). Implica sempre a confissão de uma fraqueza, incluindo o risco da perda, bem como a possibilidade de se ver abandonado ou preterido. Daí o sofrimento e a rejeição impostos pela traição. Reconhecer-se traído é reconhecer-se inferior ao outro pelo qual fomos substituídos.

A primeira forma de traição que nos é imposta é quanto à perda da nossa inocência, da pureza original, quando nos tornarmos, pelo menos é o que convencionalmente se espera, responsáveis por nossos atos e desejos, sempre interditos social e culturalmente. Nesse sentido, nós nos traímos o tempo todo. Tornamo-nos escravos das convenções sociais ou não seremos aceitos no convívio com nossos semelhantes. É o eterno *to be or not to be*. Não somos o que somos, mas, sobretudo, o que esperam que sejamos, ou ainda, o que parecemos que somos. Há diversas modalidades de traição. Traímos, então, em nome do dever, da honra, do bem-estar, das convenções, do amor. Traímos os outros, mas, o que é pior, no entanto, mais comum, traímos, na maioria das vezes, a nós mesmos. Com a viabilização da traição, nós nos despimos diante de nós mesmos. Já que algo nos afetou direta e cabalmente, somos obrigados a nos reestruturar emocional e psicologicamente.

Hoje em dia, à menção do termo “traição” ocorre-nos, em primeira instância, relacioná-lo especificamente com adultério. Embora possamos estender a outros níveis semânticos, é neste sentido, sem dúvida, que o termo é utilizado por Nelson Rodrigues na sua obra dramática e ficcional.

Uma das recentes adaptações de NR para o cinema, *Traição*⁸⁸, foi uma das sensações do 31º Festival de Brasília. O lançamento nacional, que aconteceu no final do ano de 98 (25 de dezembro), foi parte de projeto original e pressupunha um longa-



87 CAROTENUTO, A. 1997. p. 9.

88 *Traição*, 1998 – Drama; Direção: Arthur Fontes, José Henrique Fonseca e Cláudio Torres; Longa 35mm. 90 min - Conspiração Filmes e Ravina; Produtor: Flávio R. Tambellini - Roteiro: Patrícia Melo e Maurício Zacharias; Fotografia: Affonso Beato e Breno Silveira - Trilha: Dudu Marote; Elenco: Pedro Cardoso, Fernanda Torres, Daniel Dantas, Francisco Cuoco, Ludmila Dayer, Tarcísio Pires, Alexandre Borges, José Henrique Fonseca, Drica Moraes e Jorge Dória. Participação especial de Fernanda Montenegro nos três episódios.

metragem, com cinco episódios. Recebeu, à época, o nome provisório de *5 Vezes Nelson*. Originário dessa primeira concepção, *Traição* alinhavou, no final, três das cinco histórias concebidas. Dirigido por três talentosos jovens diretores da produtora carioca Conspiração Filmes que, até então, só tinham atuado em clipes, comerciais e documentários, o filme se mostra consistente, embora cada um faça, à sua maneira, leituras diferenciadas quanto à intencionalidade e densidade da obra de NR.

Nelson, como é sabido, teve, ao seu tempo, fama de tarado e davasso, e causa, ainda hoje, impressão similar. Basta constatar o desconforto e perplexidade com que é recebido, ao descarregar no espectador o seu humor negro e cáustico, direcionado, impiedosamente, com uma ênfase maior, sobre a fraqueza masculina. Alimentadas pela úlcera que mortificava o autor, as quase 2000 histórias – cujo eixo temático central é o adultério – de *A Vida Como Ela É...* foram escritas para o jornal *Última Hora*, do Rio, de 1952 a 1962, servindo como um inventário inevitável das preocupações diuturnas que o acometiam e, mais que isso, de suas obsessões, de seus fantasias e – claro! – de seus recalques. Válvulas de escape e canal de libertação para os não poucos fantasmas que o atormentavam e escritas por um nordestino ambientado no Rio, suas crônicas revelam-se atemporais e universais, só incidentalmente refletindo o pensamento da época. Foram adaptadas para o rádio, teatro, cinema e televisão. O projeto que intentava adaptá-las, numa série, para a televisão, como fotonovela, não logrou êxito, ficando só no primeiro número.

O filme, *Traição*, apesar do tempo de duração, da unidade temática e de alguns atores e personagens que perpassam os três episódios, não pode ser considerado, a rigor, um longa metragem.

O PRIMEIRO PECADO

*Aos pés da santa cruz
Você se ajoelhou
Em nome de Jesus
Um grande amor você jurou
Jurou mais não cumpriu
Fingiu e me enganou
Pra mim você mentiu
Pra Deus você
Pecou
O coração tem razões
Que a própria razão desconhece
Faz promessas e juras
Depois esquece
Seguindo este princípio
Você também prometeu*



*Chegou até a jurar
Um grande amor
Mas depois esqueceu
Pó,...pó,...pó,...pó
Pó,...pó,...pó,...pó
Pó,...pó,...pó*

Do cancionero popular

O assunto do episódio *O Primeiro Pecado*, do filme *Traição*, a curiosidade (aliás, compulsiva, como é traço do autor) como pretexto – aqui, absolutamente gratuito – para o adultério feminino, é tratada em inúmeras crônicas do autor. O filme baseia-se em, pelo menos, duas crônicas de Nelson, *O Primeiro Pecado* (do livro *A Coroa de Orquídeas e outros contos de A Vida Como Ela É...*) e *Curiosa* (do livro *A Vida Como Ela É...*). Os diálogos finais de ambas as crônicas são, literalmente, os mesmos.

Narrado em tom de comédia e ambientado nos anos 50, o episódio, que abre o filme, *O Primeiro Pecado*, dirigido por Arthur Fontes, apresenta uma abordagem pioneira e bem humorada do cronista. A produção do episódio, anterior ao quadro *A Vida Como Ela É...*, produzido pela Rede Globo e apresentado como um dos segmentos do programa “Fantástico”, aos domingos, recebeu, em ambas as produções (televisiva e cinematográfica), tratamento similar. O filme, anterior ao projeto da TV, difere, entretanto, da série televisiva quanto à abordagem do tema, cuja técnica de composição e elaboração foi aproveitada pela emissora de televisão. Há notícias de uma fita clandestina do filme que circulara nos estúdios da Globo à época da produção da série. Os resultados, no entanto, são diferentes, já que, na série para a televisão, em razão dos fins a que se propunha, optou-se por uma narração mais sucinta do texto original, sem maiores aprofundamentos.

O Primeiro Pecado fala sobre a expectativa de Mário (Pedro Cardoso), sujeito absolutamente pacato – para não dizer um palerma – que almeja viver uma grande aventura amorosa. Narra a um amigo de bar, Jordão (Tonico Pereira), em tom casual, a abordagem que ele, Mário, fizera a uma mulher, Irene (Fernanda Torres), em um ponto de ônibus. Como é casada, e muito bem casada, com um marido que, segundo ela, a respeita e a ama, ela procura, na traição, um parâmetro para se situar, se auto-definindo quanto à intensidade e verdade de seu relacionamento com o marido. Mário, ao avistar a garota no ponto de ônibus, classifica-a para o amigo como “*uma mulher de classe*”. Galanteador e oportunista, posiciona-se ao lado dela, “*para não dar chance a ninguém*”. A conversa entre os dois é a que normalmente se tem em ocasiões como esta: puro convencionalismo, no caso, informações sobre trajeto de ônibus. O rapaz, ao ver que seu ônibus se aproxima, apressa-se em convidá-la para um sorvete

no dia seguinte. Ela aceita imediatamente. Ao relatar o episódio ao amigo Jordão, este estranha o facilidade com que ela aceita o convite e solta uma de suas pérolas: “*Toda mulher, mesmo quando quer, finge que não quer*”. Marcam um segundo encontro. Agora, numa leiteria, onde Mário descobre que a pequena é casada. Ante o pasmo dele, ela declara: “*casada, casadíssima!*”. Ao estranhar a ausência da aliança, ela diz: “*tem coisas que eu devia fazer e não faço e tem coisas que eu não devia fazer... e faço!*”. O primeiro beijo, leve, rápido, a uma da tarde, é (que fique bem claro) uma iniciativa dela. Embora conservando o *jeitinho de moça de família*, o rapaz não deixa de observar, como relata ao amigo Jordão: *os olhos dela pareciam me comer*. O outro, com sua filosofia de botequim, revida, dizendo que *mulher casada dramatiza muito*, algumas querem, inclusive, *fazer pacto de morte, o diabo!*. E, para finalizar, diz ao inexperiente amigo o que ele chama de “verdade universal”: *a esposa desiludida é sempre uma grande mulher*” (Entenda-se uma grande fêmea, e, sobretudo, uma mulher carente!).

Na espera pelo encontro desejado, vive a expectativa ante o novo, o desconhecido, e é tomado por um misto de medo e ansiedade. Imagina o relacionamento entre Irene e o marido (Tuca Andrada). O terceiro encontro acontece na Quinta da Boa Vista, quando o rapaz cria coragem para convidá-la para a casa de um amigo, que lhe cederia a chave. Ela, para pasmo do rapaz, não só aceita imediatamente, como reclama pela demora do convite. O rapaz, como bom machão, tenta descobrir os motivos que a levam ao adultério. Passa a questioná-la quanto ao relacionamento dela com o marido, se ele a maltrata. Obtém dela, como resposta, que, ao contrário, o marido é *completamente inofensivo*. É óbvio que o rapaz, na sua lógica convencional de raciocínio, estranha e não entende as razões do procedimento dela. Ela, entretanto, enigmática, mas com convicção, corta a curiosidade do rapaz, dizendo que não gosta *de homem que faz muita pergunta*. Acontece, então, o segundo beijo. Sensual, sôfrego, voraz, ferindo-o no lábio inferior. O filme cria, a partir daí, uma série de dificuldades para o rapaz conseguir a chave do apartamento, com o fim de realizar o seu sonhado encontro, dificuldades estas que acabam por desestruturá-lo física e emocionalmente.

O amigo Jordão doutrina-o quanto ao procedimento que deve ter com a pequena: *é dar um beijo no ouvido (...) mas beijo de estalo, (...) tem mulher que só tem sensibilidade nas orelhas...* Mário, atento, quer mais: *E o perfume?* O outro, professoral, aconselha-o a não usar *loção de gafeira, leite de rosas, estas porcarias*. Os fantasmas interiores tomam vulto e, na expectativa, Mário imagina o marido de Irene descobrindo a traição da mulher. Arquiteta, mentalmente, a cena. O marido, descobrindo o caso extraconjugal, acusa-a pela traição indiscriminada a *cada dois ou três dias com um homem diferente*, não importando *cor, tamanho ou idade*. Afirma, ainda, que os amantes dela não têm nome. Para pasmo de Mário, na delirante cena por ele imaginada, ela confirma tudo, dizendo merecer a morte. Ouve-se um tiro. Há um corte, Mário consegue recuperar a chave que caíra num bueiro. Interessante notar que

a chave está sempre de posse do Outro, é propriedade do Outro. Dele – desse eterno Outro – depende sempre a nossa auto-realização. A chave, no caso, apresenta múltiplos sentidos. É o amigo que lhe dá os conselhos (que, evidentemente, não funcionarão). Na vida, também, a dificuldade que temos para encontrar a chave (solução) para os nossos problemas. Só nos deparamos com portas cerradas. Abri-las depende sempre do Outro. A traição com inúmeros amantes, fantasia da mente de Mário, leva-nos imediatamente a correlacioná-la com o filme *A Dama do Lotação*, de Neville D’Almeida. Irene, com suas cobranças exageradas, faz recrudescer a ansiedade do rapaz como que pressentindo a inexperiência dele. Na deliberada vontade de agradar, ele falha em tudo a que se propõe. Já no apartamento, às nove horas da manhã, ele, tentando ser gentil, pergunta se ela deseja beber alguma coisa.

– *A essa hora da manhã? Só se for café com leite!*

As iniciativas para a efetivação do relacionamento partem todas dela: fechar a janela para dar *um clima*. Ele fracassa em tudo, mesmo porque, na sua insegurança, procura seguir, à risca, os conselhos do amigo. Ao dar o beijo no ouvido, que o outro lhe aconselhara, pensando agradar, desagrada e sofre nova decepção. O beijo é um fiasco. *Eu odeio que beijem minha orelha*, afirma ela. (Referência ao filme *A serpente*, que tem uma situação similar, porém com um desfecho diferente.)

Depois de se relacionarem, ele, obsessivo, volta à carga, tentando entender o comportamento de Irene.

– *Não acredito que você goste mesmo de seu marido.*

Temos, a seguir, as declarações surpreendentes da pequena, afirmando que o usou como uma *experiência, a pior possível*. No final, ele, como amante, não *chega nem aos pés do marido*. Mário, ofendido e despeitado, atingido no seu brio de macho, chama-a, aos berros, de *vagabunda e cínica*. Em seguida, numa cena hilariante e efusiva, ao se reunir no bar com os amigos, se vangloria do encontro que tivera, dizendo que a pequena ficou apaixonada, que não queria ir embora, que ele teve que ser ríspido e cruel com ela para que conseguisse que o deixasse em paz.

O episódio termina com Irene andando numa alameda e recolocando a aliança.

Irene, deliberadamente, trai o marido para poder, depois, continuar fiel a ele, já que, em termos comparativos, o marido se mostra muito melhor que o amante ocasional. O episódio, fazendo uma bela reconstituição de época, envereda pela tradicional ‘malandragem carioca’, cuja força incontestada reside nos diálogos de NR, como sempre, rápidos, diretos e enxutos, que, calcados nos clichês do cotidiano, acabam, talvez por isso mesmo, por exteriorizar o machismo e o preconceito das personagens.

O episódio, num contraponto com temas reiteradamente aludidos da obra do autor, nos remete a *Perdoa-me Por Me Traíres*, na medida em que a mulher, aí também, trai o marido para continuar fiel a ele. É possível também associar as

obsessões masculinas com *Vestido de Noiva*, quando o amante, na visão do marido, não tem rosto.

A música que acompanha as cenas finais, transcrita no prólogo, interpretada por João Gilberto, numa gravação de 1994, no álbum *Eu sei que vou te amar* (pela Sony – CDZ-81513/2 – 476467), sintetiza, de maneira feliz, a trama do filme. Confere, entretanto, um teor de religiosidade à traição e, por isso mesmo, de pecado, conferindo à traição o sentido com que, normalmente, é encarada na nossa cultura. No filme, porém, a religiosidade inexiste. Não há qualquer sentimento de culpa, de pecado. É uma traição saudável, destituída de culpa. Não há por que se redimir, uma vez que não houve pecado. Quem dita o comportamento é o coração, portanto, a subjetividade, e, como preconizam os versos da canção: *o coração tem razões que a própria razão desconhece*.

O filme contrapõe duas maneiras distintas e opostas de traição: uma do ponto de vista masculino, tradicional e conservadora, com toda a carga de voluptuosidade, imediatismo, bem como com as cobranças tradicionais e preconceituosas que o tema comporta. A outra, num outro extremo, mostra uma traição vista como algo saudável, de uma maneira extremamente livre e destituída de culpa. Este é o modo de se conduzir da personagem feminina. Para ela, a traição, ato sem grandes implicações e – no contexto – de importância menor, não foi mais que uma constatação da superioridade do marido e, por vias adversas, uma valorização da própria instituição do casamento. A traição, no entanto, é um elemento, mais que do masculino, do feminino.

O filme, com seus diálogos e situações fundamentalmente calcados no cotidiano, retrata tipos absolutamente comuns, que, se descontextualizados, certamente não chamariam a atenção. É aí, certamente, que reside a grandeza do filme. Os personagens, mormente o masculino, ao exteriorizar desejos, revelam, com seus atos e falas, preconceitos arraigados na nossa cultura. A graça e a originalidade do filme vêm da maneira como o texto literário se preservou no filmico, conservando sua força de uma aparente ingenuidade, conduzindo, paralelamente, através de um humor despojado, à reflexão sobre normas comportamentais. Polemiza, na prática, o direito de igualdade entre homens e mulheres na escolha dos parceiros e, ao mesmo tempo, quanto à busca da própria realização pessoal, ridicularizando particularmente o estereótipo masculino – bem brasileiro, por sinal – ao trazer à tona as falácias que acompanham as conquistas amorosas. O homem, na sua necessidade permanente de afirmação viril, sempre acaba por fazer uma leitura convenientemente particular e distorcida da realidade, num processo de auto-satisfação, de auto-compensação face à sua pequenez.

DIABÓLICA

*Borboleta pequenina
Venha cá para o rosal
Venha ver como é tão linda
Esta noite de Natal.*

*Eu sou uma borboleta
Pequenina e feiticeira
Ando no meio das flores
Procurando quem me queira,
ai, ai!
Ando no meio das flores
Procurando quem me queira.*



Pastoril natalino do folclore pernambucano

(Normalmente são dois cordões – o encarnado e o azul – que dançam com evoluções).

Ambientado nos anos 70, *Diabólica*, o segundo episódio de *Traição*, lembra, pelo tom opressivo e de suspense, o estilo gótico de narrar uma tragédia familiar. Trata-se da sedução, um tema ainda mais ao sabor rodriguiano que o apresentado no episódio anterior e que acaba por se constituir, indubitavelmente, no melhor dos três episódios. Às vésperas do casamento da irmã (Fernanda Torres), Alicinha, uma menina de 13 anos (Ludmila Dayer), apaixonada por Geraldo, noivo da irmã (Daniel Dantas), tenta seduzi-lo. A sedução ganha a dimensão própria do universo rodriguiano, se se levar em conta que ocorre no cerne da família e aponta para outro tema caro ao autor, a competitividade entre irmãs, que disputam o mesmo homem.

Construído em *flash back*, numa narrativa fragmentada por cortes incisivos, começa com um homem carregando, sob uma chuva torrencial, o corpo de uma garota morta e se entregando, numa delegacia de polícia. Combinando com o trágico acontecimento, temos uma noite chuvosa. Esta seria a noite – 28 de maio – do casamento desse homem, Geraldo, com Dagmar. A cerimônia de casamento aconteceria na Igreja da Glória. Interessante notar os clichês. Maio, mês das noivas. A igreja, a da Glória. O noivo, pronto para o casamento recebera, recentemente, promoção no banco em que trabalha. A felicidade dos noivos é, entretanto, sempre incompleta. A presença inocente de Alicinha é uma ameaça permanente ao relacionamento do casal. Dagmar tem, desde o início, pressentimentos do que viria mais tarde a ocorrer. Algumas situações e falas são típicas do universo do autor. Por exemplo, Dagmar observa ao noivo: “*Alicinha é sagrada para você*”. Desperta-lhe, com a observação, a atenção para algo que normalmente passaria despercebido aos olhos dele. O pai se recusa a ver maldade ou malícia nas atitudes da filha-caçula. (*Sua irmã é uma santa!* diz ele). Esta, no entanto, fora suspensa no colégio. A cena nos remete a outra obra do autor, *Os Sete*

Gatinhos. Também lá, o pai tem um posicionamento similar. Quando seduz Geraldo, Alicinha propõe que morram juntos e que sejam enterrados no mesmo caixão. A família, como lar, portanto, como instituição com valores próprios e fechados, cria em torno de Alicinha a centralização da sexualidade.

Alicinha, para provocar a irmã, passa a assediar o cunhado. As provocações são assimiladas por Geraldo porque tocam, principalmente, na hombridade dele. É por isso que funcionam. Alicinha, aos poucos, vai se insinuando para Geraldo. Este, inicialmente, não vê maldade nas atitudes da garota, mas, aos poucos, deixa-se envolver pela trama maquiavelmente engendrada. *Deixei de ser criança*, diz a menina insinuantemente a ele. Os acontecimentos posteriores são inúmeras vezes prenunciados. O primeiro indício é o episódio das alianças. O anel que Geraldo traz não serve no dedo de Dagmar. No ambiente da sala, como pano de fundo, num mundo de fantasias, Clóvis Bornai comanda, num programa de televisão, uma festa carnavalesca. A seguir, a menina pergunta ao noivo se ele gostou da sua fantasia. Ele diz que ela está *infernal*. Ela, num processo de inversão de valores, retruca que está, ao contrário, *angelical*. Ao conversar com o amigo (Tonico Pereira – no papel de conselheiro, similar ao do episódio anterior), aconselha-lhe a fugir da cunhada (– *Foge, muda de cidade!*).

Tudo se precipita quando Geraldo, ao chegar a casa, fica sozinho com Alicinha. A sogra, indo ao hospital por conta do internamento repentino do marido (Jorge Dória), recomenda a Geraldo que tome conta da garota, que, febril, estaria descansando nos aposentos superiores. Dagmar não demoraria a chegar. Os acontecimentos ganham ritmo rumo à tragédia final. Seduzido pela música, uma música encantatória dos autos de natal, Geraldo sobe para o quarto da garota. Ao saber que estão a sós em casa, a garota passa da candura ingênua à agressividade provocativa, partindo para um ataque sensual. Subjugado e seduzido, Geraldo torna-se, ao ver as lágrimas da garota, vítima do seu despotismo. Senhora da situação, é ela agora quem passa a ditar as regras, levando o rapaz a um completo desequilíbrio. Ele propõe que não se vejam mais e que encerrem o caso por ali. Ela, porém, afirma que o caso continuaria e que aconteceria tantas vezes quantas ela o desejasse.

Um aspecto interessante é a fragilidade psicológica de Dagmar, assinalada pela família. Ela, em busca de tratamento, consulta um psiquiatra. Na sua insegurança e como que prenunciando o que adviria, ela dá ao noivo um crucifixo, pedindo que ele o devolva no altar, no dia do casamento. Mais um clichê rodriguiano ao sabor de um melodramático romantismo.

Uma das seqüências mais elucidativas quanto aos propósitos de Alicinha, servindo, inclusive, para desmascará-la, é a cena do piano. Alicinha, como criança travessa em busca de entretenimento, martela as teclas do piano e, ao mesmo tempo, manuseia os bichinhos que enfeitam o móvel, tirando-lhes sons outros que intercala aos do piano. A boneca representa um capeta. Ao ser abordada por Dagmar, ela insinua provocadoramente que não é com ela, Alicinha, que Dagmar teria que se preocupar e, sim, com Geraldo. Num diálogo com *Vestido de Noiva*, Alicinha afirma

– *Casamento, até na porta da igreja se desmancha. E se você morrer? Todo mundo não morre? O que interessa é que você vai morrer! Ai, então, eu me casarei com o viúvo.*

Esbofeteada por Dagmar, Alicinha, maquiavelmente, se faz de vítima, provocando a ira do pai.

Quando Geraldo diz à noiva “*Dagmar, eu te amo!*”, na realidade, está, nesta altura dos acontecimentos, fazendo esta afirmação mais para si mesmo, numa tentativa desesperada e última de auto-convencimento.

No dia do casamento, no último encontro oculto que os amantes mantêm, Alicinha entoa, à guisa de provocação, uma outra cantiga de roda:

– *Com quem será, com quem será, com quem será que o Geraldo vai casar?*

Neste encontro, outra das obsessões rodriguianas se manifesta. Alicinha pede que Geraldo a chame de Dagmar (- *Só mais uma vez!* - pede ela).

Face ao insustentável da situação, completamente desnordeado, Geraldo, pedindo reiteradamente perdão a Alicinha, acaba por assassiná-la.

Característica apenas do hipertexto, o final do episódio é uma convergência de situações de outras peças e filmes. Quando, por fim, o delegado consegue localizar os parentes, estes, na delegacia, vivem as mais patéticas e inusitadas situações. Geraldo devolve o camafeu, confessando a Dagmar que matara Alicinha. Ela, inesperadamente, transforma o pranto em riso dizendo: – *Graças a Deus.* O Delegado, exasperado, diz:

– *Joga na cela do ladrão boliviano* (uma alusão direta à peça *Toda Nudez Será Castigada*, na qual Serginho, filho de Herculano, é violentado).

O pai, face às declarações de Dagmar, pergunta perplexo:

– *Se tem uma sem-vergonha aqui, quem é?*

– *A sem vergonha aqui sou eu!* Responde, para espanto geral dos presentes, a mãe; e continua, *Alicinha nunca foi tua filha. Eu tenho um amante. Eu tenho um amante...* (remetendo-nos agora à peça *Os Sete Gatinhos*, quando a mãe, a Gorda, confessa ter tido um amante).

Aos gritos da mãe em desespero mesclam-se, também, os brados desesperados, mas categóricos, de Dagmar que, aliviada, se mostra, surpreendentemente, solidária com o noivo:

– *Geraldo, eu vou te esperar a minha vida inteira.*

A personagem, obviamente num outro contexto, faz-nos lembrar *Lolita*⁸⁹, heroína do romance homônimo de Nabokov, refilmada por Adrian Lyne, no qual o intelectual Humbert, professor de literatura francesa, se apaixona pela adolescente Dolores, mais conhecida como Lolita. Depois da morte da mãe, a garota passa a ter um caso com o padrasto. Caindo na trama de sedução da garota, Humbert vive, simultaneamente, o inferno e o paraíso. A história, ambientada no ano de 1947,

89 *Lolita*, EUA/França: 1997/Direção: Adrian Lyne – 137 minutos – colorido. Elenco: Jeremy Irons (Humbert Humbert), Melanie Greiffith (Charlotte Haze), Frank Langella (Clare Quitty), Dominique Swain (à época com apenas 14 anos, no papel de Lolita), Suzanne Shepherd (Sra. Pratt), Keith Reddin (Reverendo Rigger) – Roteiro de Stephen Schiff, baseado no romance de Vladimir Nabokov.

baseada num caso real, é, por sua vez, uma releitura de *Lolita*, o clássico proibido de Stanley Kubrick⁹⁰ (de 1962), cuja heroína, na época, contava, para escândalo maior, com apenas 12 anos. Quando do lançamento de sua obra, o escritor foi censurado na Inglaterra e na França, enquanto a crítica americana desaconselhava a leitura da obra na América. A história se repete com o trabalho de Kubrick, quando decidiu levar às telas a história do intelectual que apreciava adolescentes, sob a alegação de indução dos leitores e espectadores a considerarem normal o que, em si, era já uma anormalidade, e de mesclar lirismo e pornografia.

Os temas fortes e polêmicos, reavivando as discussões entre os limites de arte e pornografia, sempre caracterizaram o trabalho de Lyne. Basta lembrar que este cineasta tem entre os seus créditos títulos como “*Nove E Meia Semanas De Amor*” (1986) e “*Atração fatal*” (87). Quando, no final de 96, início de 97, época em que o filme estava finalmente pronto, o diretor, devido à propagação de relações pedófilas, principalmente em Bruxelas (Bélgica), encontrou uma Europa hostil ao seu lançamento. A película teve, então, uma aceitação discreta, tanto na Inglaterra quanto na França. Logo a seguir, e por mais incrível que possa parecer, o romance de Nabokov, por um bom tempo, figurou nas listas dos cinco livros mais vendidos, hoje, na América.

Similarmente, NR tem toda a sua produção cercada pela incompreensão e pela polêmica. À exceção de *Vestido de Noiva*, toda a obra foi sempre recebida com restrição. A análise que se fazia, à época, era quanto ao exemplo pernicioso e negativo que a obra poderia apresentar para a sociedade e nunca como um retrato, um espelho, um reflexo dessa mesma sociedade. Dentro dessa visão reducionista, as críticas, curvando-se à moralidade tacanha da época, inventariavam, por exemplo, o número de incestos que aconteciam em *Álbum de Família*. A exemplo de *Lolita*, também o autor brasileiro teve seu romance *O Casamento*, por longos anos, censurado em todo território nacional.

No episódio *Diabólica*, a morte da garota põe em evidência a trama oculta de sedução, que acaba por destruir Geraldo, terminando com o seu casamento. Impressiona, sobretudo, o modo abrupto como ocorre a passagem do cômico para o trágico. A direção⁹¹ soube imprimir, com precisão contida, a sensualidade e erotismo necessários para conferir credibilidade à forma como a diabólica Alice seduz, a princípio, sem um único beijo sequer, o indefeso noivo Geraldo. Investindo mais na sensualidade que na sexualidade, a escolha da atriz, Ludmila Dayer (prêmio de melhor atriz no Festival de Recife, e a narradora de *Carlota Joaquina*), num desempenho convincente, cria uma personagem que oscila entre o angelical e o diabólico – o que, aliás, é típica e sobejamente rodriguiano. O final do episódio é um caso à

90 *Lolita*, EUA/Inglaterra: 1962. Direção: Stanley Kubrick (1928-1999), 152 minutos – em preto e branco – Elenco: James Mason (Humbert), Shelley Winters (Charlotte Haze), Sue Lyon (Lolita).

91 Direção de Cláudio Torres (filho da atriz Fernanda Montenegro e Fernando Torres).

parte, surpreendente mesmo, a ponto de fazer a platéia manifestar-se com um riso incomodado e nervoso, às vezes, seguido de aplauso em cena aberta (como ocorreu na sessão de estréia, sessão, aliás, a que tivemos a oportunidade de assistir) para a dupla de Fernandes, Torres e Montenegro, respectivamente irmã e mãe do diretor. No papel de delegado de polícia, Francisco Cuoco, correto e comedido, não chega a prejudicar o resultado final. Seguindo a cartilha rodriguiana, o episódio detona, impiedosamente, relações e valores familiares, bem como a hipocrisia dos relacionamentos sociais da classe média brasileira. Em movimentos de câmara fechados e freneticamente inquietos que ajudam a passar o clima sufocante vivido pela personagem principal – acuada pela irresistível atração da cunhada –, os cenários, tendendo mais para os tons escuros, complementam naturalmente o clima de horror e opressão que impregna todo o episódio.

A noite, lá fora, no desfecho dos acontecimentos, é tempestuosa, tal qual o estado de espírito interior em que se debatem as personagens, sobretudo Geraldo. Dela emergem, de forma também tempestuosa, os fantasmas, obsessões e segredos ocultos da família.

As revelações que vêm à tona no final do episódio *Diabólica* servem, em última instância, para desvendar e desmascarar – lembrando, quanto à temática, os pressupostos da estética expressionista – conflitos familiares ocultos⁹². Toda a ordem aparente de tranquilidade, de respeito, de harmonia, de convencionais laços familiares, é demolida total e impiedosamente. Restaram, ao cabo, Dagmar, a filha da união legal do matrimônio, filha, portanto, da convenção e, fora do casamento, Alicinha, a filha do desejo, porém, filha, também, da traição, da transgressão às regras estabelecidas e transgressão, ainda, aos votos de fidelidade que norteiam os laços matrimoniais.

As pequenas misérias cotidianas, que, não raro, acabam em violência nesse universo particular de Nelson, é, também, apenas para fazer um paralelo, próximo do universo de, pelo menos, dois outros autores contemporâneos: Dalton Trevisan (quanto à recriação da miséria do cotidiano) e Rubem Fonseca (principalmente pela violência que emerge naturalmente das/nas cenas mais banais do dia-a-dia). Baseado no universo de Dalton, por sinal, o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Guerra Conjugal*⁹³, comporia um paralelo – um contraponto talvez? – com a temática rodriguiana sem desmerecê-la em nenhum aspecto.

Na música tema deste episódio, uma canção folclórica, é interessante notar que a melodia apresenta um teor, cuja tônica é a leveza, a candura e a inocência – tal qual a aparência da garota. O encantamento provocado pela melodia, porém, não se completa: faltam as duas notas finais para completar e fechar a frase melódica. *Hoje*

92 *Heimlich*: interessante notar que o termo psicanalítico adotado tem, em sua origem, o sentido de lar – *Heim* –, do qual, numa derivação, advém o termo – *heimlich* – cujo sentido é o oculto, o que é segredo.

93 *Guerra conjugal*, 1975 – Dir.: Joaquim Pedro de Andrade. Com Lima Duarte, Carlos Gregório, Elza Gomes, Jofre Soares. – O filme narra – com ironia e mordacidade – a história de um casal, cujos protagonistas não mais se amam e, apesar disso, continuam a viver juntos. É uma compilação de contos de Dalton Trevisan.

é *noite de...* a palavra *Natal* é, deliberadamente, omitida, convocando o ouvinte ou o espectador para completá-la. Incidental, a música lembra, em tudo, as canções de caixinha de música, ficando no ar sugestão de outras possibilidades para uma outra noite qualquer, com seus sortilégios e mistérios. É realmente nessa noite fatídica que Geraldo, vitimado por um desejo inconfessável e proibido, acaba por se envolver com a cunhada – Alicinha – comprometendo o seu noivado e posterior casamento com Dagmar.⁹⁴

CACHORRO!

Sofre⁹⁵

(Declamado)

*Engraçado: a gente ama,
troca juras de amor
promete não mais se separar;
a gente deposita uma confiança
tão grande na pessoa amada
que jamais você poderia imaginar que a
pessoa que você quer tanto esteja lhe traindo
de uma maneira tão fria e sua... a dor que você
sente é tanta que às vezes você deseja até morrer
e dessa dor nasce um ódio, um rancor, uma espécie
de vingança que eu agora vou cantar:*



(Cantado)

*não vou mais chorar
mas se eu chorar
vai ser baixinho pra ninguém me ver
você foi mulher
se isto é ser mulher, está enganada
pois não é não
isto é pura podridão*

94 No filme *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti (1971), também temos um procedimento similar. A personagem protagonista, Aschenbach, na memorável sequência que precede sua ida ao Bordel, também, alimentado por um desejo inconfessável, observa Tadzio que, com apenas uma das mãos, toca *Für Elise* (de Beethoven) ao piano. A melodia não se completa, como também incompleto e insatisfeito fica o seu desejo.

95 *Sofre* – Gravação de Tim Maia, 1972. Direção e produção musical de Dudu Marote, no momento, um dos profissionais de estúdio mais conceituados do país. Responsável pela produção de trabalhos de Vini, Skank, Pato Fu, Maurício Maniere, entre outros, compõe, também, trilhas publicitárias.

*se valeu de um sentimento puro e belo que eu tinha por você
para fazer as suas crueldades e maldades sem perdão
(Refrão)*

*agora sofre...
sofre todo o mal que sempre fez
você bem cedo irá pagar
disse a todo mundo que eu era o mal
e, no entanto, foi você quem riu
quem me fez penar*

O mais violento (único que tem sangue explícito) e teatral dos três, o último episódio, **Cachorro!**, adaptado pela escritora Patrícia Mello, traz, na direção, José Henrique Fonseca (filho do escritor Rubem Fonseca, virá daí, talvez, a violência maior do texto?) – também responsável pelo papel do amante surpreendido no motel com a mulher (Drica Moraes) do melhor amigo (Gustavo Borges). Ambientado nos anos 90, o drama acontece, na sua quase totalidade, em um único cenário – um velho hotel, imundo, num prédio velho, mal pintado, no centro do Rio de Janeiro, mais especificamente, um quarto recoberto por um papel de parede velho. A fotografia e a iluminação valorizam nitidamente uma tendência claustrofóbica.

O episódio trabalha com temas caros e comuns ao autor (o sexo vendido e a conseqüente humilhação da mulher, e, também, com impotência e desespero masculinos ante a traição e a morbidez do adultério). Retrata um típico triângulo amoroso, no qual o homem flagra a mulher que ama, traindo-o, às duas horas da tarde, com seu melhor amigo num quarto de hotel vagabundo. As personagens, flagradas numa situação limite, fixam-se obsessivamente nas perdas, na dificuldade que têm – temos? – em assumi-las ou aceitá-las. Principalmente a personagem feminina.

*Eu pensava que o amor é alguma coisa que se constrói lentamente: primeiro andar, segundo andar, desabafa o amante traído. A traição, para ele, acontece num crescendo. Traído, primeiro, pelo amigo, a quem considerava como um irmão; depois, pela mulher, com a qual construiu um projeto de vida a dois. Num dos diálogos do filme, questionado pela mulher se ele está decepcionado, explode: *meninhas se decepcionam, eleitor se decepciona, uma mãe se decepciona. Você encheu minha alma de horror!... Horror!*, volta a frisar.*

Mesmo sabendo-se traído, constata que não vai deixar de amá-la e que esse sentimento vai perdurar para além da morte. *‘Não, eu não vou deixar de te amar. É impossível deixar de te amar. Eu vou te matar, porque eu te amo.*

Na tentativa de entendimento para a situação, entrega-se, num jogo especular, às comparações:

– O que você viu nesse cara? Ele era meu amigo. Ele usa o meu perfume. Ele me copia!

O episódio, da maneira como é conduzido, parece, entretanto, restringir Nelson, simplificando-o, até quase reduzi-lo a um mote simplista e comum: o do homem traído e totalmente inconformado por ter sido preterido. No episódio, Fernanda Montenegro, fazendo a abertura do filme numa cena, que seria absolutamente desnecessária, acaba, com sua performance, por roubar e conferir relevância tal à seqüência que a torna, no final, referencial e imprescindível.

Perdidos nessa situação extrema, os amantes, sob a mira de uma arma, se entregam às próprias reflexões, deixando-se levar por lembranças insólitas, como insólitos são os pensamentos que exteriorizam quando se predispõem ou são forçados a falar. O episódio vale por permitir que os personagens expressem, sem medo do ridículo, a banalidade cotidiana face à dramaticidade extrema ante a iminência da perda da vida.

Embora nos fique, numa primeira impressão, a certeza de que o título se refere ao amigo que trai, no final, todos são cachorros (leia-se canalhas), todos têm a sua parcela de culpa. Nas seqüências finais, em que o traído lança em rosto do amigo a palavra abjeta – cachorro! –, cuspendo-lhe na face, vemos, a seguir, incluindo-se, também, na abjeção, ele cuspendo, na própria imagem refletida no espelho.

A traição ocorre sem um motivo plausível. Não fora motivada por uma grande paixão, o que a explicaria e, de certa forma, a redimiria. Questionado, o traidor confessa: *eu não sei por que a gente fez isso. Se você perguntar pra ela, ela não vai saber.*

A linguagem cinematográfica, fragmentando a narrativa, num pormenorizado *flash-back* inicial, antecipa o final. Numa movimentação ágil, a narrativa não perde o ritmo, propiciando diversos momentos culminantes para os quais o espectador não está preparado.

A exemplo do que ocorrera no ano anterior (97), com *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles, *Traição* recebeu – em 98 – também o ‘Colón de Oro’, prêmio principal do Festival de Cinema Ibero-Americano da cidade de Huelva, sudoeste da Espanha. No mesmo ano, no Festival de Brasília, o filme recebeu, ainda, os prêmios de melhor direção e melhor filme pelo júri popular.

Crédito, talvez, do excelente elenco e da direção de atores, no todo, *Traição* causa risos e perplexidade na platéia (estivemos presentes a uma das concorridas sessões no dia de estréia do filme, no Rio), sem deixar de incomodar, induz à reflexão na medida em que trata de valores fundamentais arraigados no íntimo de cada um. O primeiro episódio – *O primeiro pecado* – é mais fiel ao texto. Mostra um Nelson mais ameno sem deixar, contudo, descaracterizá-lo. Os outros dois episódios, inspirados nos textos do autor, são mais autônomos. Ousaram mais. Considerado em sua totalidade, é um filme coeso na medida em que mantém (embora de forma desigual) o ritmo e prende a atenção do espectador. Com interpretações convincentes, uma cenografia cuidadosamente elaborada, num *crescendo* (para usar uma terminologia musical), os três movimentos do filme, passa (como numa sonata) do tom ameno, leve e cômico

do primeiro episódio – *O primeiro pecado* –, para a densidade (*ralentando*) dramática do segundo – *Diabólica* –, acabando por explodir, numa violência trágica, extrema, irrefreável e frenética do terceiro (*vivace*) – *Cachorro!* –, bem ao gosto dos exageros – tendendo ao caricato – tão peculiares a NR.

A música usada para ilustrar o episódio sintetiza de forma pertinente a situação narrativa. Como nos velhos tangos e boleros, que cantam o amor desiludido, o abandono, a traição, a letra da canção, folhetinesca, tendendo para um romantismo *brega*, contém todos os ingredientes das tragédias populares e cotidianas.

GÊMEAS

Os gêmeos, não imposta o sexo da dupla, são símbolo geral da dualidade na semelhança e até mesmo na identidade, porque estampam a imagem de todas as oposições exteriores e interiores, complementares ou contrárias, absolutas ou relativas, que se transformam numa tensão criadora. BRANDÃO.⁹⁶



*É que Narciso acha feio
O que não é espelho
E a mente apavora
O que ainda não é mesmo velho*

VELOSO⁹⁷

Sob uma forma de simetria e similaridade, e por colocar em pauta problemas potenciais quanto à constituição do ser, os gêmeos sempre foram motivo de interesse e investigações constantes. Representam e personificam o jogo da duplicidade, da alteridade, do *Outro*, mas, também, da própria identidade, do jogo especular (refletir e ser refletido), da sombra, do autoconhecimento e, sobretudo, das diferenças e antagonismos. Paradoxais, sendo semelhantes, os gêmeos sintetizam sobretudo – mas não exclusiva ou necessariamente – os contrários, incorporando e unificando o dualismo que nos conforma enquanto seres. *Simbolizam a harmonia interior obtida pela redução do múltiplo ao um*⁹⁸. Remetem, através de suas múltiplas vias de acesso, ao mito de Narciso, e ganham atualização e projeção, incorporando, com a leitura freudiana, os signos da modernidade.

96 BRANDÃO, J. de S. 1992. p. 80.

97 VELOSO, C. *Sampa*. In: CD *Caetanear*. São Paulo: Philips/PoliGram, 1989.

98 BRANDÃO, J. de S. 1992.. p. 79.

Associado ao processo de auto-reconhecimento, ao se perceber refletindo a própria imagem na água, o mito de Narciso personificaria a busca da beleza (sempre inalcançável), constituindo-se, paralelamente, na busca da essência que nos conforma, sendo que, na fusão, na tentativa do encontro, essa busca é coroada com a morte. *Configuram a temática da oposição entre Narciso e o Espelho, o ser e o não-ser, a vida e a morte*⁹⁹, o bem e o mal, o certo e o errado, a norma reguladora e a respectiva e correspondente transgressão. A imagem vislumbrada na água por Narciso jamais poderia se transformar em posse, uma vez que, tocada a superfície da água, essa imagem, turva, tenderia sempre, inalcançável, a desaparecer. Procuramos, por vezes, no Outro, mais comumente, a nossa própria imagem e rejeitamos o que se nos parece estranho; mas, num outro extremo, também, por vezes, procuramos exatamente as nossas deficiências, o que julgamos nos faltar, o que nos é visceralmente contrário e oposto, em suma, as diferenças.

Dentre os numerosos gêmeos que compõem a mitologia, Rômulo e Remo estão entre os exemplos mais famosos. Pertencente à psique ocidental, também a história de Esaú e Jacó exemplifica o ser, que, destinado à individuação, nasceu como gêmeo de outro. As ações de Jacó, para cumprir sua sina, vêm pontilhadas pelo perigo mortal e pelo exílio. Jacó, obrigado a fugir do país para escapar à vingança de seu irmão, após roubar-lhe a bênção paterna. Sempre acabamos por odiar aquilo que tememos. Outro exemplo clássico caracterizador de gêmeos são Castor e Pólux.

É longa a tradição dos gêmeos na Literatura. Nas letras brasileiras, só para registro, Machado de Assis, em obra da maturidade (1904), *Esaú e Jacó*, apresenta-nos os soberbos retratos de Pedro e Paulo, filhos de Natividade. Gêmeos, os irmãos posicionam-se diferentemente ante os fatos da vida, colocando-se mesmo em campos opostos, mormente quanto às opiniões políticas, representadas pelos segmentos vigentes, à época, no panorama político nacional – o liberalismo (Paulo) e o conservadorismo (Pedro). Ademais, para agravar o conflito, interessam-se por uma mesma figura de mulher, Flora. Permeando os acontecimentos, cumpre ressaltar as intervenções reflexivas do velho conselheiro Aires, que conferem um sabor metafísico às indagações – em relação à vida e à morte (em tom menor, mas não de todo isentas de ressentimento) – e interpretações das situações.¹⁰⁰

Ligados às origens da humanidade, os espelhos recuperam os mitos antigos. Não é sem razão, por exemplo, que, segundo as Escrituras, Deus criou o homem segundo a sua imagem e semelhança, reflexo, pois, de Si mesmo. Se os olhos são espelhos, isto implica dizer que, vendo a Sua criação, o Criador, também, Se veria.

Os desejos não são transplantados para o interior do ser: já estavam lá, já pré-existiam e, quando emergem desse interior, mostram-se, por vezes, inconvenientes às claras, contrapondo-se às normas sociais vigentes. Se jaziam, adormecidos e ocultos, no fundo da fonte, em vindo à tona, na limpidez clara das águas, revelam uma face de Narciso, na qual, conscientemente, não nos refletimos, já que a procuramos negar.

99 Ibidem. p. 81

100 Vide, a respeito, estudo feito por SANT'ANNA, A. R. *Esaú e Jacó*. In: *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. 1990. p. 103.133.

Oriundo da *Falta*,¹⁰¹ o desejo, paradoxalmente, acaba por nos converter ou nos tornar (n)aquilo que desejamos.

Gêmeas, crônica de NR, retirada de *A vida como ela é...* – sua coluna diária no jornal –, é um exemplar típico desse tipo de narrativa que, à época, encontrou enorme receptividade e se tornou modelar.

O atrativo do conto começa já pelo título. Como já observamos, os gêmeos, por unificarem a idéia do duplo, do Outro, sempre motivaram a curiosidade coletiva. Se os gêmeos são iguais na aparência, buscamos sempre, de imediato, algo que os diferencie. Não encontrando a caracterização procurada na aparência, buscamos imediatamente outras formas de identificação, isto é, de diferença: modo de ser, gestos, timbre de voz, entonações, afabilidade ou agressividade etc.

O desejo de ser a Outra ou de estar em seu lugar, a mistura de sentimentos conflitantes, amor e ódio, desejo e ciúmes, a rivalidade desenfreada entre irmãs, temas de Nelson Rodrigues já presentes desde a sua primeira peça de sucesso, *Vestido de Noiva* (Alaíde e Lúcia – Pedro), (re)aparece, ainda, em *Os 7 gatinhos* (Aurora e Silene – Bibelot), *A serpente* (Guida e Lígia – Paulo) e, mais veladamente, em *O beijo no asfalto* (Selminha e Dália – Arandir).

O tema foi aproveitado pelo cinema, agora desenvolvido a partir de duas crônicas de Nelson, a saber, *Diabólica*, segundo episódio do filme *Traição* (1998), e, por último, em *Gêmeas*¹⁰² (1999), do diretor Andrucha Waddington.

Extremamente econômica e simples, a crônica de Nelson, aqui hipotexto, trata de duas irmãs, gêmeas idênticas, que se divertem às custas dos namorados que arranjam, uma se fazendo passar pela outra. Tudo corre bem até que uma delas, Marilena, se interessa, de verdade, por um rapaz.

O hipertexto fílmico, ambientado no início da década de 80, em um bairro de classe-média do Rio de Janeiro, traz, similarmente, as irmãs gêmeas Iara e Marilena (Fernanda Torres) pregando peças nos homens, ao se fazerem passar uma pela outra, para desespero de seu pai, Dr. Jorge (Francisco Cuoco), até o dia em que elas realmente se apaixonam pelo mesmo homem.

Marilena é bióloga. Iara, como sua mãe (Fernanda Montenegro), é costureira. Eis senão quando, num belo dia, Marilena conhece Osmar (Evandro Mesquita), dono de uma auto-escola, por quem, num clichê cinematográfico desnecessário, é atropelada. Daí aflora um amor à primeira vista. Consequência, talvez, do interesse da irmã, o mesmo, entretanto, acontece com Iara que decide seduzir o namorado da irmã sem que ambos, tanto o rapaz quanto a irmã, o saibam: para tal, faz-se

101 GOMES, A. G., SIMÕES, P. p. 1995

102 *Gêmeas*: Brasil/1999 - Direção e produção de Andrucha Waddington. Elenco: Fernanda Torres, Evandro Mesquita, Francisco Cuoco, Matheus Nachtergaele, Caio Junqueira e, ainda, com a participação especial de Fernanda Montenegro. – Direção de Fotografia: Breno Silveira. Roteiro: Elena Soárez. Direção de Arte: Gualter Pupo Filho. – Montagem: Sérgio Mekler. – Música: Michelle DiBucci (compositora americana). – Som: Mark van der Willigen. Figurino: Angèle Fróes. – Produção Executiva: Marcos “Tim” França. – Produtores Associados: Breno Silveira, Elena Soárez, Fernanda Torres e Gualter Pupo Filho. Produção: Flávio R. Tambellini. Leonardo Monteiro de Barros e Pedro Buarque de Holanda. – Gênero: Drama – Classificação: 14 anos – Duração: 75 minutos.

passar por Marilena em encontros furtivos com o incauto jovem. Acaba, entretanto, por ser descoberta pela irmã, graças às ingênuas indiscrições de Osmar. Este, não suspeitando de nada e completamente seduzido – pela(s) moça(s) –, pede, por fim, a mão de Marilena em casamento. Em um aparente gesto de cortesia ou altruísmo, Iara oferece-se para fazer o vestido de noiva da irmã. Marilena, apavorada, descobre, logo a seguir, que Iara está fazendo dois vestidos idênticos! Como bióloga, Marilena, lançando mão das armas de que dispõe, decide, para solucionar de vez a situação, que a incomoda, envenenar convenientemente os alfinetes que Iara, no desempenho de seu mister diário, manusearia, para exterminá-la, sem saber que esta, também, tem, para ela, Marilena, os mesmíssimos planos. Estão ambas decididas a chegar às últimas conseqüências na disputa do ingênuo rapaz.

Nas sequências finais, o suspense, magistralmente sublinhado por uma música impactante, cresce, progressiva e quase geometricamente, até o último minuto do filme: um surpreendente final – bem a la Nelson –, que deixará atônito não só o pobre Osmar, mas, sobretudo, os espectadores. Vejamos: Iara, sentindo-se doente, a pretexto de cuidar da sua recuperação, se afasta da casa, não podendo, conseqüentemente, comparecer, para alívio de Marilena, à festa de casamento. Os jovens se casam e, após uma calorosa noite de amor, Osmar, despreocupado e feliz, ao abrir a geladeira, descobre, no armário fronteiro, parte do vestido de noiva de Marilena. Horrorizado, depara-se, ao escancarar a porta, com a noiva assassinada que, literalmente, despensa em cima dele .

Este filme nos remete a outro clássico do gênero: *Gêmeos mórbida semelhança*, do diretor David Cronenberg¹⁰³. Também, aí, dois irmãos gêmeos idênticos, Beverly e Elliot, conhecem a ascensão e a queda em sua trajetória pessoal, perpassando pelos braços de uma mesma mulher. Canadenses, são ambos ginecologistas de renome, pesquisando, em sua clínica particular, a fertilidade feminina. Claire, uma famosa atriz que não tem filhos, procura tratar-se na Clínica Mantle. Diagnosticada por Beverly como portadora de um útero tricervical, a artista perde a esperança de engravidar.

Os irmãos, se idênticos quanto ao exterior, são dispares quanto à personalidade. Um é tímido, comedido e ético, o outro, arrogante, inescrupuloso e arrojado. Elliot, atraído pelo masoquismo da estrela, relaciona-se intimamente com ela, passando-a, a seguir, como era prática comum entre eles, para o irmão.

À semelhança de *Gêmeas*, os irmãos têm uma conduta similar: em ambos os filmes os irmãos compartilham, irresponsavelmente, o objeto amado. Há, porém, em *Gêmeas*, uma competitividade que não encontramos no outro filme.

Gêmeas preserva, na leitura cinematográfica, fidelidade ao hipotexto literário, vai, no entanto, muito além do proposto no texto de origem. A participação da personagem de Fernanda Montenegro, numa breve aparição nas seqüências iniciais do filme, como mãe das protagonistas, depois, as seqüências do baile de carnaval a

103 *Gêmeos mórbida semelhança (Dead Ringers)*, Inglaterra, 1988. Direção: David Cronenberg. Elenco: Jeremy Irons e Genevieve Bujold. – 113 minutos.

que ambas vão, por exigência do pai, são acréscimos e recursos só do hipertexto. No mais, o filme concentra-se nos personagens idealizados por NR. Francisco Cuoco, como pai das meninas, como convém à tradição, age como guardião das filhas, é o pai viúvo. Único personagem a deter a lucidez o tempo todo, é senhor da situação, percebendo as manobras amorosas das filhas, não compactuando com elas. Como pai zeloso que é, deveria assumir a responsabilidade sobre o destino e comportamento das filhas depois da morte da esposa, contudo, passivamente, limita-se a assistir ao desenrolar dos acontecimentos, não evitando a tragédia que virá a se desencadear sobre a sua casa.

Se extrapola a narrativa originária, o filme imprime aos acréscimos da adaptação um clima rodriguiano, graças, talvez, à roteirista Elena Soarez, que transformou a econômica crônica original num longa-metragem de quase uma hora e meia, sem grandes digressões, concentrando-se, à exceção da mãe, apenas e tão somente nos personagens imaginados pelo autor.

O cineasta Andrucha Waddington¹⁰⁴ parece ter levado a sério o provérbio popular, segundo o qual *quem conta um conto aumenta um ponto*. Os acréscimos, no entanto, não prejudicam a estrutura filmica, ao contrário, enriquecem-na sobremaneira.

Iniciada em 1992, a parceria, na direção, de Andrucha Waddington e Breno Silveira, já rendeu centenas de comerciais, *videoclips* e especiais de TV. A última produção do cineasta, *Eu Tu Eles*, estrelado por Regina Casé, tratando de tema completamente diferente, foi muito bem recebida, não só no Brasil, como no Festival de Cannes, onde estreou.

Ainda muito jovem, o diretor, à época, com apenas trinta anos, surge, neste seu primeiro trabalho, como uma promessa para o cinematografia brasileira. Se, no Brasil, as condições de trabalho não são favoráveis para os cineastas, é, contudo, um dado significativo que o diretor tenha estreado com dois filmes: *Gêmeas*, e *Eu tu eles*. Diferentes, o primeiro é quase um *thriller* de suspense psicológico, enquanto o segundo, uma comédia de teor romântico, ambientada no interior baiano.

Gêmeas, concebido originalmente para ser um curta, já que integraria o longa *Traição*, foi desmembrado e, autônomo, não decepciona. A história – lembrando os paradigmas estruturais do conto – sustenta-se basicamente em apenas um núcleo: um homem manipulado por duas irmãs gêmeas.

104 Andrucha Waddington - Ex-assistente de Walter Salles, Cacá Diegues e Hector Babenco, diretor de publicidade premiado nos Festivais de Cannes e Nova York, estréia na ficção cinematográfica com esse longa-metragem. Autor de videoclips de sucesso para artistas do porte de Caetano Veloso, ou de grupos renomados como Paralamas do Sucesso e Skank, o diretor escolheu uma história do nosso maior dramaturgo para seu primeiro trabalho de ficção. *Gêmeas*, baseado livremente em um conto de mesmo nome de Nelson Rodrigues, foi realizado em co-produção com a programadora de TV por assinatura Globosat, a *finish-house* Casablanca Brazil e a produtora Rio Vermelho. A distribuição no Brasil ficou a cargo da RioFilme e da Columbia Tristar. - *Gêmeas* conta com uma equipe de profissionais que trabalham juntos há bastante tempo: a roteirista Elena Soárez, o diretor de arte Gualter Pupo e o diretor de fotografia Breno Silveira. Em novembro de 1999, recebeu os prêmios de Melhor Filme (Júri Popular) e de Melhor Atriz (Fernanda Torres) no 32º Festival de Brasília. *Gêmeas*, filmado em apenas três semanas, em dois períodos de 97 e 98, em locações no Rio de Janeiro a um preço de R\$ 950 mil. 60% dos custos do filme advieram de recursos próprios das empresas produtoras. A parte restante do orçamento de produção foi obtida através dos incentivos federais da Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93), aportados pelas patrocinadoras do filme, as empresas Shell, Brahma e Credicard. Estreou no Rio de Janeiro em 28/01/2000, é o segundo longa-metragem produzido pela Conspiração Filmes, produtora audiovisual ligada ao Grupo Icatu.

Embora ficcional, o filme encontra respaldo em histórias da vida real. Lembramos aqui, de que Murilo Mendes retrata um caso verídico, acontecido em Juiz de Fora, em 1914, envolvendo irmãs-gêmeas¹⁰⁵.

No filme, realmente merece destaque, convém frisar, a atriz Fernanda Torres, mulher do cineasta, interpretando Iara e Marilena, que desfruta, ainda, do privilégio de criar, com sutileza, um terceiro personagem: isto ocorre quando Iara interpreta o papel de Marilena, ao tentar se fazer passar por ela.

Algumas diferenças entre hipo e hipertexto merecem menção: no começo do texto rodriguiano, Iara, ao ser abordada por um estranho, corre assustada, sem saber que se trata do pretendente da irmã. Já no filme, ela percebe, de imediato, o mal-entendido, e, aproveitando-se da confusão do rapaz, tira partido dela, facilitando-lhe a abordagem, chegando mesmo, neste primeiro momento, a beijá-lo. Osmar, de início, ao saber que a sua garota, Marilena, tem uma irmã-gêmea, num comportamento atabalhoado que lhe é peculiar, mostra-se espantado com a semelhança, mas, ato contínuo, acha ótimo, passando a se aproveitar da situação, para poder ter acesso a ambas as irmãs. O pai das garotas, no entanto, em fala só do texto fílmico, adverte-o: *o que se faz por uma é o que se deixa de fazer pela outra*. Osmar passa, então, a tratar as irmãs como se cada uma delas fosse uma reprodução ou extensão uma da outra:

105 FLORINDA E FLORENTINA

Florinda e Florentina são as amadas gêmeas juiz-foranas do meu tempo de menino.

É certo que não existem sobre a terra duas coisas ou dois seres absolutamente idênticos; mas Florinda e Florentina iludem pela sua semelhança. A não ser os pais, quem poderia distingui-las? Têm a mesma estatura mediana, olhos morenos de primeira classe, cabelos pretos seguros por fitas iguais; portam vestidos e sapatos gêmeos.

Florinda e Florentina, quase irmãs siamesas, não se separam. Eu as vejo diariamente rumo ao colégio; de vez em quando na casa de Sinhá Leonor. Abre-se agora o tempo das revelações, das revoluções, da descoberta do sexo e da fábula. Escapando-nos o mar, oprimindo-nos a montanha relativa, a gente se vinga com um desafio maior ao cotidiano; a cidade, pequena, ao mesmo tempo que nos circunscribe, propõe-nos um treino mais intenso dos sentidos e da imaginação. Evadimo-nos da realidade transfigurando-a. Até mesmo pessoas adversas costumam avizinhar-se à nossa experiência de ternura e de fundação do mito.

Florinda e Florentina, flores, florescentes, dão de pernas, balançam-se na gangorra, abanam-se com rodantes ventarolas, pianolam e bilboqueiam a quatro mãos, riem e choram simultaneamente, trocam ritmos harmônicos ou dissonantes. Assim estudam, recíprocas aludindo-se, assim crescem em plástica e movimentação, delícias morenas da cidade, num contexto de adorantes aplausos e secretas invejas: além do mais pertencem à burguesia rica. A fama da graça e simpatia de Florinda e Florentina estende-se a Belo Horizonte, ao Rio, talvez a São Paulo, talvez mesmo, quem sabe, a Bangkok. Mas Juiz de Fora as possui na sua feminilidade e plenitude, intactas: não se repartem pelo mundo, a televisão inexistente.

Até que chega o dia desde sempre inscrito nos arcanos do tempo, o dia do golpe amoroso. Florinda e Florentina enamoram-se do mesmo homem, Roberto D..., próximo futuro médico, filho de um capitalista local. A namorada escolhida é Florinda. Embora não tenham segredos uma para a outra, Florentina oculta à irmã sua paixão, servindo-lhe ainda de cúmplice e pau-de-cabeleira.

Para o casamento a se realizar na igreja matriz em 1914 movimentam-se todas as “pessoas de destaque” da antiga Juiz de Fora. Até então eu nunca vira tantas mulheres e moças bem vestidas, con-centradas num mesmo lugar.

No momento exato em que o padre Augusto S. une em matrimônio Roberto D... e Florinda segundo o rito da Santa Igreja Católica, Florinda sai do círculo familiar, atropela duas rígidas *demoiselles d'honneur* muito orgulhosas do seu papel; magnífica, num também vestido branco, virada para os convidados exclama com toda a força: O noivo é meu! Vejam! Eu sou Florinda! Houve troca de cara e de corpos!

Dá um violento empurrão na irmã, arrebatando-lhe a coroa de flores de laranjeira. Tudo isso se passa num relâmpago. Interrompe-se a marcha nupcial de Mendelssohn; a noiva perde os sentidos. Segundo Machado de Assis a confusão é geral.

Passados quinze dias internam Florentina no hospício de alienados, no Rio, onde posso visitá-la alguns anos depois. Continua a atribuir-se o nome de Florinda, tendo bem visível em cima da mesa uma coroa de flores de laranjeiras. Durante a conversa insiste no mesmo ponto: o noivo é seu, sempre foi seu, tendo havido naquele dia uma inexplicável permuta de pessoas; mas tudo acabará por se esclarecer. MENDES, Murilo. 1995, pp. 937-8)

presenteia ambas com as gatinhas, manda duas fantasias iguais, quando as convida e as leva para o baile carnavalesco. O presente recebido enfurece Marilena, que o devolve na mesma hora. Em decorrência disso, indis põe-se com Iara. No seu enlevo fantasioso de homem apaixonado, Osmar tem a sensação de estar *namorando as duas*. E, realmente, como se constata, ele estava. Tanto que, quando pensa na cunhada, *é a imagem da futura esposa* que lhe advém à mente.

Marilena, também, não é, no filme, tão inocente quanto aparece no texto de Nelson. Ela é a causadora da doença da irmã. Como espectadores, sabemos que essa doença não é um mero acidente, mas converte-se em uma complicação da narrativa que, além de oportuna, advém de uma articulação artilosa e previamente concebida.

As irmãs têm uma relação conflituosa, na qual se mesclam amor e ódio. Estabelece-se, então, na acirrada disputa pelo mesmo homem, um pacto tácito de morte. Cúmplices e rivais, ambas têm, no pai, uma testemunha impotente. Esta personagem, praticamente ausente do texto literário, é de suma importância no texto filmico.

A personagem da mãe das gêmeas, no conto, permanece viva, indo, inclusive, ao casamento da filha. No filme, antecipando os acontecimentos trágicos que advirão, ela morre logo nas sequências iniciais da narrativa filmica. Face ao filme, eivado de minúcias elucidativas, o texto rodriguiano, bem mais simples, passa a parecer até superficial.

Resta dizer que, embora todo rodado e finalizado no Brasil, do ponto de vista técnico, *Gêmeas* nada fica a dever ao melhor padrão das películas americanas. Desde a sua abertura, o filme teve *scaneamento*, correção de imagens e *titles* totalmente digitais. Tudo isso, até há bem pouco tempo, era feito, se se desejasse um padrão qualitativo melhor, fora do país, o que contribuía significativamente para o encarecimento do custo final.



MEMÓRIA:
passado presente

MEMÓRIA: passado presente

O de que nos ocupamos, aqui, não foi transposto para o cinema, mas para a televisão. Este capítulo, na realidade, não faria parte do trabalho. No entanto, o processo diegético, mantidas, obviamente, as diferenciações fundamentais e específicas quanto ao destinatário - veículo / linguagem / signo hipertextuais -, as técnicas transpositivas viabilizam-se de maneira similar à utilizada para a transposição cinematográfica. Existe, originalmente, um hipotexto literário e, de acordo com os recursos disponíveis e o fim a que se destina, é possível a verificação, no hipertexto, da propositura original do nosso trabalho, ou seja, se houve ou não pertinência no processo diegético.

Se necessário fosse um segundo motivo para a inclusão dessa obra no presente estudo, referir-nos-íamos, com certeza, à importância do texto *Vestido de noiva* no conjunto da obra de NR e, mais que isso, no próprio panorama do teatro brasileiro.

Um curioso aspecto da cultura de todas as épocas, porém mais insistentemente cultivado na contemporaneidade, é a globalização irreversível por que passamos, que procura, cada vez mais intensamente, resgatar e presentificar o passado, a memória! Nutrindo-se do que já se foi, do que foi possível apreender, e também da prodigiosa força do imaginário, a Literatura tece o seu discurso no qual o presente é mera escamoteação, sob as mais diversas maneiras, de um passado (re)apresentado, (re)inventado e (trans e/ou re)formado em presente.

Assim, observamos que para o presente temos, por conseguinte, cada vez mais um espaço menor. O que é o tempo presente, em Literatura, senão a (re)constituição de outros tempos? O que somos (será que somos?) não seria a somatória (des)articulada de experiências vivenciadas (ou não)? Na epidêmica cultura da memória que vivenciamos, não seria também o futuro, enquanto discurso, uma lembrança inversa que se projetaria, se materializaria numa articulação presentificada? Em se tratando especificamente do Brasil, não seria, ainda, a busca, a construção ou a afirmação permanentes da nossa própria identidade? Identidade, aliás, que, em se tratando do moderno mundo globalizado, se converteu num dos problemas do nosso tempo e, por conseguinte, da Literatura universal. Em crise, vivendo uma época de transição, interessa-nos, minuciosa e obsessivamente, saber quem, por que e como somos.

Haja vista o intensificado culto aos museus, a ânsia de preservação de patrimônios históricos e culturais, o resgate de textos e autores antigos, tudo nos prova que o presente se constrói sob a tutela de uma inegável herança histórica (pensamos aqui, especificamente, entre outros eventos, na mostra BRASIL 500 ANOS). Basta recordarmos que, curiosamente, uma das marcas de temporalidade do Modernismo foi a proposta de ruptura com o passado, historicamente morto, exteriorizado pelos dadaístas num afã destruidor a museus, considerados, por excelência, como representantes institucionalizados da burguesia.

Hoje, inversamente, a crítica que se faz a estas instituições é de natureza diversa: na da Pós-Modernidade, esse passado renegado retorna com uma (outra) ênfase, ou seja, num deslocamento de ótica, numa outra perspectiva, o discurso procura, agora, incorporar também a voz, a cultura e as experiências dos menos favorecidos, dando voz a quem nunca a teve. Para constatar a verdade e abrangência disso, basta que observemos o espaço privilegiado que têm os museus e acervos na realidade virtual (Internet).

Se nos propuséssemos a relacionar a reconstituição do passado hoje presente na nossa realidade cotidiana e cultural, implicaria a elaboração de uma extensa, senão infundável, lista. Basta lembrar, a título de ilustração, que estão na ordem do dia as restaurações de centros urbanos, históricos e culturais; a valorização de antiquários; uma valorização por vezes obsessiva das árvores genealógicas; como se fora uma terapia de vidas passadas; ao lado da preservação dos antigos, a proposição de novas e arrojadas concepções arquitetônicas para museus (Guggenheim de Bilbao); um público (leigo e acadêmico) cada vez maior se interessa por literatura psicanalítica nas mais diversas áreas (traumas, neuroses, obsessões, histerias, desvios); a literatura memorialista; o modismo das biografias (de famosos e anônimos); os recentes estudos históricos sobre temas como genocídio, Aids (reconstituição da doença tanto na Literatura quanto no Cinema), escravidão, *apartheid*, abuso sexual; a releitura que está sendo feita sobre datas comemorativas dolorosas (escravatura, acidentes trágicos); a exigência de pedidos de reparação de líderes políticos e religiosos por erros cometidos deliberadamente (ou não) contra a humanidade no passado, tanto na Europa como na América (vide caso Pinochet); a enxurrada de discursos sobre as guerras e sobre o Holocausto (no cinema: *A Vida É Bela*; *A Morte do Soldado Ryan*, *Além da Linha Vermelha*, *Platoon*), a obsessão pelas tragédias históricas ou fatos catastróficos (vide a recriação para as telas das tragédias: *Titanic*, *Edifício Joelma*, em São Paulo etc.).

Na linha improvável que engloba o passado mítico e o passado real, sempre povoado de falhas e imprecisões, feito do impalpável, do intangível, o discurso memorialista, tentando suprir uma lacuna impenetrável, se estrutura, constantemente preso por/nas armadilhas sempre presentes da subjetividade. Subjetividade inalcançável, imprecisa e enganosa, porque, sabemos, a memória não é um arquivo de fácil acesso. Ao contrário, como um dispositivo no qual o fato rememorado não está isento da interferência contínua da imaginação do sujeito e do momento vivenciado, pode, a qualquer tempo, incluir, excluir, ocultar, escamotear ou modificar os fatos novos ou antigos, as explicações, concepções, as articulações.

VESTIDO DE NOIVA

Em *Vestido de Noiva*, NR trabalha, sobretudo, no nível da memória¹⁰⁶. A protagonista Alaíde declara logo no início da peça: “...*Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória (impressionista). Mas todo mundo tem um passado: eu também devo ter – ora essa!*” É nos diversos planos que levam da memória à realidade, desta ao universo dos sonhos e da alucinação, que se estrutura, fragmentadamente, o tecido dramático da peça. Num caleidoscópio imagético, a trama vai, aos poucos, paulatina e desordenadamente, se construindo à frente do leitor/espectador, levando-o a conceber uma realidade múltipla e esfacelada. O mundo exterior se interpõe ao mundo interior e vice-versa. O mundo exterior vem caracterizado pelos “sons de buzina”, pelas sirenes, pelos sons de vidros estilhaçados, pelos gritos etc. O que predomina, porém, é, incontestavelmente, o universo interior que quebra, de forma reiterada, a unidade espacial e temporal, conferindo, à época, o tom inovador à peça. A simultaneidade das ações, a interposição dos tempos passado e presente, os processos de substituição, o esfacelamento da identidade, dão ao discurso da peça, como já foi incontáveis vezes observado, características e ritmo próprios do discurso cinematográfico.

No Brasil, nos anos 30, o radioteatro tem seu início ao ser lançado pelas rádios Record de São Paulo, Mayrink Veiga e Nacional do Rio. Em 1941, a rádio Nacional leva ao ar a primeira radionovela brasileira, *Em Busca da Felicidade*, adaptação de texto do cubano Leandro Blanco. A partir de então, o gênero ganha força no Brasil e só entrou em decadência, quando a televisão, em meados da década de 50, invadiu o cotidiano dos lares brasileiros. Lamentável que este gênero tenha perdido sua força em nosso país. Na Alemanha, só para constar, os melhores nomes da literatura escrevem para o Rádio. E a *Horspiel* tem, até hoje, uma grande popularidade, mormente no interior.

A obra mais popular de Nelson, *Vestido de Noiva*, de 1943, já ganhou as mais diferentes leituras e continua, ainda hoje, como o referencial paradigmático do autor.



¹⁰⁶ Vide, nesse sentido, trabalho de BOFF: 1991.

A popularidade da peça é motivação permanente para todas as modalidades de mídias. Recentemente, a peça também teve seu momento de rádio, ao ser transmitida, em 98, pela rádio MEC do Rio de Janeiro, que fez, em comemoração ao Dia Nacional da Cultura, a leitura dramática desta peça bem nos moldes do antigo radioteatro. A atriz Betty Faria fez uma participação especial, como a leitora do *Diário da Noite*. Nessa leitura, o texto, protagonizado por Luiza Thiré, contou, ainda, no elenco com Maria Pompeu (Madame Clessi), e Tadeu Aguiar (Pedro).

Depois da encenação antológica de Ziembinski, em dezembro de 1942, o teatro brasileiro nunca mais seria o mesmo. Dividir-se-ia, a partir de então, em antes e depois de *Vestido de Noiva*.

Em 1974, Antunes Filho dirige a transposição para a televisão, no Teleteatro 2, da Tv Cultura de São Paulo, a peça *Vestido de Noiva*¹⁰⁷. Na cena, em preto e branco, deste encontro, inédito até então, temos, de um lado, o dramaturgo e seu texto mais famoso e, de outro, um encenador em busca de novas possibilidades de representação. Na apresentação dos créditos, a câmera, em movimento circular lento, põe em evidência um vestido de noiva velho, um tanto rasgado, sobre um manequim no centro de um sótão. Enquanto se realiza esse movimento circular, sobem na tela os créditos. A partir deste encontro, Antunes daria, quatro anos após, a grande guinada de sua carreira com a montagem de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Entre *Vestido de Noiva* e *Macunaíma*, porém, num processo de investigação cênica constante, distanciando-se cada vez mais do teatro comercial, envereda por um projeto de investigação da linguagem cênica, que vai levá-lo à formação do Centro de Pesquisa Teatral e do Grupo Macunaíma. Perpassa, então, diversos textos de Nelson, reunidos nos espetáculos *O Eterno Retorno*, *Nelson 2 Rodrigues* e *Paraíso Zona Norte*.

A peça narra a história de uma jovem que, depois de atropelada, fica em ‘estado de choque’, vivendo, simultaneamente, diferentes níveis de realidade, o da memória (passado), o da fantasia (atemporal) e o realidade (do/no presente).

Híbrido, enquanto gênero, esta versão televisiva apresenta alguns defeitos comuns ao teleteatro, expondo em *close*, como *overacting*, algumas características notadamente de palco, dentre as quais, só para exemplificar, ressalta, amiúde, expressões fisionômicas altamente marcadas, intercala longas – para a linguagem do veículo – pausas, ressalta a maneira de projetar, articular e impostar a voz dos atores. O que seria recurso plenamente válido para a encenação teatral, descaracteriza-se, no entanto, em se tratando da linguagem televisiva.

Isso posto, não podemos deixar de registrar o mérito da proposta de concepção inusitada, centrada numa leitura inovadora quanto à maneira de atuar realista de alguns intérpretes, marca que caracterizaria o linguagem e o estilo teatrais do diretor,

107 *Vestido de Noiva* traz Lilian Lemmertzt (como Alaíde), Natália Thimberg (Madame Clessi), Célia Olga (Lúcia), Edwin Luisi (Pedro), Luiz Carlos Moraes, Eleonor Bruno, Hilda Sohn, Sebastião Campos, Francisco Sanches, Walkíria Lobo, Denise Stoklos, Mirtes Mesquita, Evilásio Marcal e João Cândido. Inovadora, a série foi, à época, escolhida o Melhor Teleteatro Cultural pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), em 1979. Produção de Débora Annenberg, direção de TV de Ítalo Morelli, coordenação musical de Carlos Castilho, sonoplastia de Marco Aurélio Armindo Ferreira; cenografia de J. A. Ferrara; assistente de cenografia: Waldir Gunther; maquiagem: Tymoszczenko.

e que, mais tarde, o notabilizaria quanto à metodologia empregada para a arte de modelar e formar atores.

A produção, aproveitando mais os recursos de TV em cenas externas específicas, tem, no entanto, seu ponto alto de inovação e acerto, quando direcionado para a iluminação das cenas internas, cujas idealização e construção revelam, predominante e explicitamente, uma tendência expressionista, principalmente no bem dosado jogo sensorial de luz e sombra, ora velando ora revelando, porém, apropriada e sugestivamente, mais ocultando que mostrando, como convém às linhas mestras do Expressionismo. Resquícios, talvez, da técnica assimilada por Antunes Filho, quando de seu trabalho anterior, como assistente de Ziembinski.

Na concepção televisiva, utilizaram-se, com propriedade e criatividade, os recursos que o veículo oferece. Assim sendo, os três famosos planos (realidade, memória e alucinação) em que a peça se estrutura, são demarcados ostensivamente, quer pelos *flash backs*, alguns indicados textualmente, quer por outros, introduzidos sistemática e intencionalmente pela leitura do diretor, que imprime tensão e ritmo ao espetáculo ao privilegiar reiteradamente cortes bruscos, prendendo, destarte, a atenção do espectador. Dentre os três planos trabalhados na peça, o da realidade é o que menos aparece, é o mais exíguo. Serve, acertadamente, apenas de suporte para que os outros dois, alucinação e memória, se configurem e, em se estruturando, ganhem espaço e plenitude.

Dosando com habilidade e comedimento o contraste entre luz e sombra, produzido por uma iluminação de cunho sensorial, são dignos de nota, os cenários internos (o casarão, os figurinos que abusam dos véus e dos chapéus, até mesmo o incipiente coro de mulheres rezadeiras/prostitutas), nos quais se fazem presente imagens que, viriam a ser, *a posteriori*, uma constante na carreira teatral do diretor.

Apesar dos inúmeros cortes impostos à personagem de Natália Thimberg, Madame Clessi, a atriz – uma das maiores do nosso teatro – confere-lhe uma caracterização comedida e convincente e, ao mesmo tempo, não destituída de humor, mostrando-a muito à vontade e integrada ao veículo. É, no entanto, a personagem que mais perde nesta leitura programada para um espetáculo, cuja apresentação se restringiria a apenas uma hora de duração.

Os limites entre os planos da memória e da alucinação, aliás, de forma muito pertinente, não são precisos. Liliam Lemmertz, no papel-protagonista, revela ser atriz de indiscutível talento. Sempre luminosa, vive com intensidade e requinte os três estados da personagem agonizante: ora a viva e atormentada Alaíde, ora a delirante e insana criatura; transitando, convincentemente, pela zona fronteira das recordações, sonhos, alucinações e desejos. Entretanto, seu desempenho na TV, se comparado às suas sempre memoráveis aparições teatrais, limita-se ao apenas correto.

A direção segura de Antunes soube valorizar e dosar os climas permanentemente carregados de tensões, as obsessões, os desejos, as passagens bruscas de um estado e/ou plano ao outro, convertendo, de propósito, a sofisticação do texto a uma linguagem, que, sem cair no convencionalismo cotidiano, porém, sem deixar também de

levá-lo em consideração, faz com que transpareça sempre a cor local, prenunciando as personagens tipicamente caricaturais com que constituiria, mais tarde, a sua maneira inovadora de representação, bem como na sua marca registrada, principalmente, ao trabalhar com o universo rodriguiano.

Notadamente de teor universal, a adaptação mantém, entretanto, um certo tom local, especificamente carioca, de tragédia. À época, a televisão já operava em cores. Por opção do diretor, no entanto, as filmagens foram em preto e branco. O atropelamento, que dá início à história, ocorre, na sua quase totalidade, na imaginação da mulher agonizante, em uma mesa de operação. Esse registro permitiu-lhe elaborar a construção narrativa da saga de Alaíde, sob uma forma de experimentação requintada quanto à utilização da luz, cujos enquadramentos inusitados, raros em programas de tevê, extrapolam a época em que foram concebidos e se mostram, ainda hoje, referenciais.

Os locais para a gravação foram escolhidos cuidadosamente. Exceção feita a algumas cenas externas no hospital, na rua e em uma redação de jornal, *Vestido de Noiva* foi gravada na Vila Penteado, na antiga sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, da Rua Maranhão. O edifício, em *art nouveau*, formou uma moldura ideal para a trama, em que Alaíde evoca o mundo da prostituta Mme. Clessi, moradora que, no início do século XX, habitou a casa, mais tarde, ocupada pela família da moça, palco, também, do conflito com Lúcia, irmã de Alaíde, ambas lutando pelo amor de Pedro.

Vestido de Noiva, a exemplo de outras peças do dramaturgo, é um texto trágico no qual há, contudo, reserva de espaço para o riso. Um riso embora nervoso, desconcertado, filho do desconforto e de um certo mal-estar.

Sempre atual, o texto é sempre revisitado¹⁰⁸. Na versão para o cinema em 2008, Joffre Rodrigues, filho de Nelson, além de ser responsável pela produção, também roteiriza e dirige a peça *Vestido de Noiva*. Para esta versão, entre outros nomes, temos nos papéis principais, Marília Pêra, como a cafetina Madame Clessi; Simone Spoladore, como Alaíde; Letícia Sabatella, interpretando Lúcia e, representando Pedro, o ator Marcos Winter.

108 Em julho de 1999, tivemos a oportunidade de assistir, sob a direção de Eduardo Tolentino de Araújo, no Teatro Aliança Francesa, a uma releitura deste texto feita pelo Grupo Tapa. Elenco: Denise Weinberg (Alaíde), Sonia Oiticica (uma grande Mme. Clessi), Clara Carvalho (Lúcia), Zécarlos Machado (Pedro), entre outros. O mérito dessa criação consiste, diferentemente da montagem de Ziembinski, sobretudo em não delimitar os espaços determinados pelos três planos.



CONSIDERAÇÕES quase FINAIS

CONSIDERAÇÕES quase FINAIS

Ao contrário do que comumente se tem inadvertidamente propalado, a dramaturgia de Nelson Rodrigues estrutura-se abalizada pelo signo da racionalidade, da quebra deliberada de valores, da agressividade, da contundência, mas, ainda que pareça paradoxal, sobretudo, da sensatez. O autor, não optando por explorar o lado mais acessível ou aceitável, portanto mais imediato e fácil do ser humano, prefere expor, provocar, denunciar e questionar as zonas obscuras e inconfessáveis do ser. Aí, cultivam-se e nutrem-se as paixões exacerbadas que beiram a ilogicidade e, se absurdas, por um lado, são, por outro, presentes, óbvias e latentes no cotidiano (este, sim, quantas vezes absurdo, irreal, surreal e ilógico).

Os diálogos, enxutos e diretos, não evitam (ao contrário, perseguem deliberadamente) uma carga de agressividade, dando suporte a situações inusitadas, a episódios habilmente arquitetados para que contrariem as expectativas. Esse material sugeriu, por vezes, aos encenadores, transposições excêntricas, tentativas, talvez, de se promover, até inconscientemente, uma competição com a intensidade e a originalidade das peças, ou, a exemplo do procedimento do autor hipotextual – tido, aí, como possível paradigma –, ou, mesmo a despeito dessa provável influência, numa busca de originalidade estilística. Na verdade, as obras rodriguianas são irretocáveis e, se (im)perfeitas quanto à intencionalidade, sempre suportaram mal, não permitindo, mesmo na encenação teatral, qualquer sobreposição de estilo e intenções alheias. Contêm já as variáveis que as sustentam e delimitam enquanto unidades formal e temática autônomas. Tanto assim que as mais felizes transposições para o cinema, salvo raras exceções, que dele se fizeram são as que mantiveram a fidelidade ao hipotexto, sem outras grandes inovações ou outras proposições.

O texto, constitutivo mais significativo da composição teatral, permanece basilar e fundamental, enquanto hipotexto, quando da transposição cinematográfica. A concepção de direção, em se tratando de adaptações (teatral ou cinematográfica) que não venha imbuída de respeito pela intencionalidade original do hipotexto, tem se mostrado (referimo-nos, aqui, a NR) ineficaz. Seus textos, tragicômicos, melodramáticos, folhetinescos, sempre polêmicos e provocativos, os temas, sempre áridos e obsessivos, freudianamente sexuais, causam desconforto na recepção, na aceitação por parte do público e da crítica, quer pelas abordagens temáticas interditas, quer pela forma direta e contundente em que vêm vazados. A obra de NR não admite meio termo: ou gostamos dela ou não gostamos. Tais textos não foram concebidos para serem aceitos ou amados gratuitamente.

Ao contrário da prática comum que ultimamente tem norteado a produção cinematográfica, e cujos resultados têm apontado para uma aceitação, se não necessária pelo menos bem-vinda, em NR, as alterações e/ou inovações, bem como os acréscimos têm se mostrado, na maioria das vezes, descaracterizadores da concepção original do texto, e, no caso das adaptações cinematográficas, têm somente servido para evidenciar desvios empobrecedores e, não raro, perdas fundamentais. Seria o

caso, por exemplo, da transposição cinematográfica de *Álbum de Família*. Os cortes implementados pelo diretor, na versão fílmica, retirando as fotos do álbum familiar que dividiam e introduziam as cenas, não só tornaram o filme mais hermético, como descaracterizaram, inclusive, o próprio nome do filme. O mesmo se dá com *Meu Destino É Pecar*. O texto fílmico, demasiadamente sucinto, eliminou, como procuramos demonstrar, passagens fundamentais para a compreensão do texto original. Implementando o corte de alguns personagens (principalmente caracterizações), fatos e situações fundamentais no hipotexto, o cineasta empobreceu e descaracterizou o filme. Isso ocorreu, cremos, devido ao tempo de duração que os filmes precisam ter para se viabilizarem comercialmente, colocando-se, assim, diretamente em oposição à extensão do texto original. Não há como, no hipertexto, viabilizar a manutenção integral do hipotexto. Ocorre, porém, que, com os cortes propostos, o diretor acabou por prejudicar o entendimento da narrativa fílmica. Propício e altamente pertinente no hipotexto, o título, inclusive, no texto de chegada, fica destituído de sentido. Se a protagonista, como mostrada na película, prima por ser a personificação da pureza e da virtude, a que ou a quem se refere, então, tal título?

Embora, como resultado final, deixe a desejar, em *O casamento* o diretor procurou preservar, a exemplo do que fizeram em *Toda nudez será castigada*, os elementos básicos constitutivos da narrativa original. Embora disposta em ordem diversa do original, acompanhamos, *ipsis verbis*, a história – com sua trama, seus conflitos, suas personagens – no texto fílmico.

Dos textos originários das peças, salvo raras modificações (*Boca de Ouro* e *Boca* – versões menores e pouco felizes, dirigidas por Avancini), os encenadores buscaram, na transposição, a preservação da fidelidade textual. Nestes casos, a tentativa de se preservarem os textos originais serviram, permitiram, via de regra, a elaboração de roteiros menos ousados.

Em *A serpente*, o texto rodriguiano dá poucas indicações para a encenação, apelando para a criatividade dos encenadores. Sem se constituir, como resultado final, num grande trabalho, no filme homônimo, o diretor optou pelo alegórico, redimensionando, de forma simbólica, o ambiente da trama.

Entre os textos de NR que, cinematograficamente, deram certo, estão *Toda nudez será castigada* e *Gêmeas*. No primeiro, o diretor, formalmente fiel ao hipotexto, soube valorizar os elementos constitutivos textuais de origem, imprimindo-lhes, na versão de chegada, movimento e tensão característicos do universo rodriguiano. No segundo, advindo de uma história menor, diretor e roteirista, conjuntamente, complementaram as lacunas do texto original, para viabilizar a versão fílmica. Os elementos introduzidos – música, (situ)ações, alterações na trama original, exemplificações etc – não comprometem o resultado, ao contrário, servem para dar direcionamento e sustentação interiores à psicologia das personagens que, no texto original, econômico e direto, são descritas exterior e superficialmente.

Independentemente, porém, dos diversos diretores que trabalharam na transposição dos textos do autor, dando suas respectivas interpretações e contribuindo com a sua criatividade, independentemente, também, da atuação dos atores que se

prestaram às neuroses das tramas, dos cenários que procuram recriar o universo inconfundível e particular do autor, das equipes que se esmeraram na interpretação, independentemente, ainda, do tratamento que os textos receberam, convincentemente ou não, quer quanto à fidelidade (ou não) à escritura original do textos, quer quanto às inovações propostas, é forçoso reconhecer que, em se tratando de NR, o que acaba por predominar, no final, é sempre a força do hipotexto. É ao autor – como parâmetro, como referência, como paradigma, afirmação, contestação, espelho, confronto ou rejeição – que o público ainda e sempre busca. É no (hipo)texto que reside a força incontestável do espetáculo. Com suas atrações e repulsões, suas fobias e obsessões que acabavam por levá-lo, num processo de intermináveis variações, a trabalhar sempre os mesmos temas, os mesmos motivos, as mesmas tramas, a obra rodrigueana é um alerta, uma bofetada, contra a esclerose cultural que cultiva a mesmice. Assume formalmente a recusa da linguagem brilhante, rebuscada e prestigiada academicamente. Cinematograficamente fragmentada, sua narrativa, quase sempre linear, revela (resvala para) um permanente estado de inquietude, colocando questões insolúveis, porque negadas, recalçadas e próprias da incoerência instintiva que habita cada ser em seu dualismo irreconciliável. Daí a nossa insistência – descabida talvez? – em cobrar uma possível fidelidade textual nas transposições.

O fazer artístico, em suas múltiplas faces, de um lado, (re)vela – expõe e oculta – a dimensão humana do ser, podendo, se se propuser ao desmascaramento, constituir uma ameaça à nossa sociedade estruturada em bases cínicas e hipócritas, arvorando-se, aí, fatalmente, em provocação. Se o espaço da representação apresenta, representa, presentifica o ser, ocupa, num outro âmbito, o lugar da divindade, desafiando-a, já que, como criador, o artista não só atesta, constata, (con)testa o universo criado e instituído, participando, ao criar, da gênese da vida.

Evidentemente, não se trata, como quer o clichê, de se estabelecerem comparações entre a vida os filmes, ou de dizer que a vida imita a arte, ainda que persista aí um fundo de verdade. Tampouco supor, que, numa inversão do processo, a vida, inventando – ou inventariando? – os próprios métodos artísticos, viabilizasse à arte imitá-la, ainda que também isso se insinue e, não raro, se comprove, como verdadeiro. Veja-se, por exemplo, o excesso de romances, filmes e programas televisivos, que, ancorados numa estética que se autodenomina realista, inspiram-se em acontecimentos inusuais e mesmo grotescos da vida cotidiana. Depois de décadas de artimanhas, subterfúgios e escamoteações, e depois da opção sensacionalista de uma mídia cada vez mais influente e interferente, e depois, ainda, de outras tantas décadas de constantes reiterações por parte das inúmeras forças sociais que, alertando a cada um de nós para o poder de consumo, convencimento e aceitação da performance, a vida se converte em arte, de tal forma que ambas, indistintas, são agora inseparáveis. Se, como afirma Aristóteles em sua *Arte Poética*, o que é desagradável de se ver na realidade pode se tornar encantador em uma obra de arte, a arte, então, não compete com a realidade, ajuda, antes, *in fine*, a entendê-la, a recriá-la, a suportá-la.

Cinema, materialização e vazão permanente do nosso *voyeurismo*, é o ato de ver, de reconhecer, de estabelecer paralelos, similitudes, diferenças, distanciamentos,

aproximações. Mas, sobretudo ver. Ver no outro, ver com o outro, ver para o outro e ver através do outro, o que me é – e isto é fundamental – interdito. Ilusão? Não: a pura realidade. Se não a realidade exterior, a outra, mais oculta, (de)negada, disfarçada, porque interior.

Ir ao cinema, para a maioria do público (pensamos aqui principalmente no público brasileiro), significa dar uma pausa às preocupações cotidianas, é uma imersão no divertimento, um esparecimento, é, do mesmo modo, a imersão na ludicidade propícia do/ao sonho. Sair de casa, porém, para assistir às peças ou aos filmes de NR contraria em tudo essa expectativa. Fazendo frente à fuga das preocupações cotidianas, encontramos um outro universo mais duro, mais cruel, mais renegado em/ de cada personagem do autor. No lugar da diversão, do riso fácil, deparamo-nos com a agressividade dos textos, vazados em diálogos diretos e velozes, que compõem as (situ)ações rodriguianas. E, por fim, em vez dos sonhos, temos, num processo espe(ta)cular, o encontro e o inevitável confronto com os nossos próprios fantasmas interiores, com os nossos sonhos, mas, sobretudo, com os nossos pesadelos. Não há como ou por que fugir, aí, do processo catártico.

NR, em frase famosa, afirma que *o brasileiro é um Narciso às avessas*. Ora, quanto ao aspecto comportamental, no momento em que apreciamos a obra de arte, buscamos, em última instância, a nossa própria imagem, as aproximações, as semelhanças, algo, enfim, que nos identifique com o que ora nos é apresentado, com o que é apreciado, visto, analisado. O autor, no entanto, na sua postura sempre polêmica, enveredando por um caminho indubitavelmente mais penoso, no qual inscrevia o seu terror e o seu prazer, opta por criar imagens que nos devolvam o que de pior existe em nosso interior. Não nos livramos do terror e fascínio ante a própria imagem, agora não mais a imagem convencional, senão a imagem do que nos repugna, do que negamos, do que procuramos, via de regra, ocultar.

Um dos trunfos do Expressionismo no cinema é o de trazer à tona o mundo da loucura, do inconfessável, do indizível, escamoteados atrás do racional, do permissível, nas zonas mais abissais do inconsciente humano. Nesse sentido, a estética expressionista, disfarçando-se sob múltiplas facetas, continua presente, sobretudo nas obras de NR

Ao abrir-se para a polêmica, o Cinema tem-se mostrado, aliás, um veículo no qual a estética do Expressionismo pode, atualmente, se exercitar e se evidenciar com mais propriedade e notoriedade.

Abdicar, ainda que momentaneamente, da lógica é condição *sine qua non* para que nos sintamos livres, ou, simplesmente, humanos. Capazes de dar vazão e entregarmo-nos, indefesos, às asas da imaginação. Ao lado do expressionismo, a estética surrealista, aí, se faz, então, não só presente, mas, mercê dos absurdos ou da ilogicidade que a cercam, necessária.

Também característica e necessidade fundamentais da vida moderna, a fantasia tem se tornado, se isto é possível, uma realidade mais real que a própria realidade. O peso insuportável da realidade que nos circunda faz com que, freqüentemente, num processo de fuga, nos abriguemos em um universo fantasioso. Ao deslocarmos nossos

desejos, nossas ilusões do inconsciente para o consciente, tornamos nossos sonhos tão vívidos, tão convincentes e realistas que, de certo modo, passamos a vivenciá-los.

O cinema converteu-se num dos mecanismos propícios a esta evasão. Com ele e através deles, escapamos da camisa-de-força imposta pelo cotidiano. Tornamo-nos – ainda que momentaneamente – Outros, ou, pelo menos, *um* Outro. Sentindo-nos onipotentes, renegociamos nossa capacidade de lidar com a premência das situações que nos oprimem. É óbvio que o Cinema não se restringe – sequer se propõe – somente a isso. Veículo de análise e de crítica à sociedade, aos padrões comportamentais, à nossa própria vivência interior, o Cinema, enquanto arte (e indústria) tem, numa das suas possibilidades, uma função basilar na capacidade de levantar e trabalhar questões polêmicas, colocando permanentemente em pauta questões cruciais para a arte, para a cultura, para a praticidade da vida, ou simplesmente transferindo para zonas periféricas da mente as nossas preocupações e/ou desejos irrealizados. Reorganizando fatos, idéias, posturas e (pre)conceitos, tem sido o meio que melhor concilia sonho e realidade, matéria e espírito, possibilidades e impossibilidades, principalmente porque elimina sumariamente o campo das impossibilidades. Nesse sentido, Cinema e vida se aliam, já que estamos permanentemente, no cotidiano, arquitetando e preservando mecanismos de evasão e distração para que a própria realidade se torne, se não plausível, pelo menos suportável.

Todas as obras analisadas neste trabalho enquadram-se, segundo a classificação de Mouren, no que se convencionou denominar *adaptações*. Todas originaram-se de um único texto literário, gerando, também, um único filme ficcional. Mesmo em *Traição*, que trabalha três histórias curtas, os textos originais continuam intactos na transposição. As histórias se mantêm autônomas e completas, sendo que, apenas por artifício dos diretores, vêm agrupadas em um único filme.

Resta, ainda, a constatação de que, mais que a paixão por filmes, ou a presença de elencos famosos nas películas, ou ainda a notoriedade e competência, por vezes inegáveis, dos diretores que se predispuseram a trabalhar os textos rodriguianos, as forças primordiais e propulsoras que atraem o espectador são, pelo menos até o presente, como já observamos, o nome e a obra de Nelson Rodrigues. Obra e autor se constituem, soberanos, no chamariz maior para o grande público. O autor é, ainda, ele e só ele, a grande atração. Na força impactante do seu texto contundente, avalizado e credenciado com a pujança sugestiva da lenda que cerca o seu nome, reside a vida do espetáculo, quer como texto literário, quer como encenação teatral, quer como cinema, quer como texto televisivo, quer como dança, quer, ainda, como pura e simples performance.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

Para uma pesquisa sobre NR, arrolamos, a seguir, a título, evidentemente, de sugestão, as primorosas análises, inegavelmente uma *Bíblia Rodriguiana*. Estudioso maior do denso e controverso universo do autor, numa época em que a simples menção do nome de NR já era motivo para polêmicas ardorosas, foi um corajoso e pioneiro desbravador de fronteiras, contribuindo, com a seriedade e profundidade de seu trabalho para a aceitação e divulgação da obra de NR.

Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro, professora de Teoria da Literatura da Universidade de Juiz de Fora, em sua tese de doutoramento intitulada *Drama, Matéria de Primeira Página – O trânsito da informação em Nelson Rodrigues*, apresentada em 1988, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, faz uma primorosa análise da obra de NR, levando em consideração as inter-relações da Imprensa, mormente a jornalística, na elaboração da obra do autor, principalmente na obra teatral. De como se processa o trânsito dessa informação, de como a concepção do autor, criado dentro de uma redação de jornal, vem impregnada de sua vivência de jornalista, um jornalista, aliás, que se mantém (malmente) de sua produção diária nas redações dos principais jornais cariocas.

A tese do Professor Doutor Eudinyr Fraga¹⁰⁹, apresentada para a obtenção do título de livre docente, em 1994, à Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, formula, minuciosa e pacientemente, um estudo imprescindível da influência da estética expressionista na obra teatral de NR, mapeando toda a obra rodriguiana para apontar onde – e de que maneira – essa estética se faz presente e, ao mesmo tempo, enriquecendo sobremaneira o estudo com uma farta exemplificação tanto do autor como de outros artistas expressionistas. A tese conta, quando da publicação, com uma referencial apresentação de Sábato Magaldi e perpassa a totalidade das dezessete peças do autor, buscando pontos de aproximação bem como os de distanciamento entre o estilo, o conteúdo, enfim, a obra de NR e a estética expressionista. Faz, ainda, um contraponto com o teatro alemão do início do século – décadas de 10 e 20 –, época em que o Expressionismo atinge, na Alemanha, o seu apogeu. Nelson não é um expressionista na totalidade do termo. No entanto, o seu teatro, desvinculando-se dos modelos importados, apresenta-se genuinamente nacional, e, como já observara Sábato Magaldi, revela características inegavelmente expressionistas. Buscou, na visão do autor, *a quebra de cânones* para colocar, exteriorizar e, mais que isso, ressaltar as projeções psicológicas de suas personagens sempre deformadas, vivendo situações-limites, extremas mesmo, nas quais estariam sempre presentes as temáticas em torno da traição, da corrupção das relações e da mediocridade e da crueza da vida cotidiana.

A partir de elementos retóricos, Flora Sussekind, em seu ensaio *Nelson Rodrigues e o fundo falso* (Concurso Nacional de Monografias, de 1976. Brasília: MEC / FUNARTE / SNT, 1977), analisa o discurso rodriguiano em suas relações com

109 FRAGA, E. 1998. 214 págs.

o senso comum. Desvenda e explicita o processo de desmascaramento dos conceitos e preconceitos arraigados na cultura.

Em *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979), Ronaldo Lima Lins, em ensaio pioneiro, dá, em enfoque de viés sociológico, uma visão da obra do autor no panorama da Literatura Brasileira. Traçando um painel da cultura brasileira, desde a época do Império, o autor se atém, fundamentalmente, à oscilante trajetória do teatro no Brasil, contrapondo-o a outras manifestações culturais, à literatura de protesto e à chanchada, por exemplo. Cinco das peças de Nelson são analisadas em relação aos aspectos conflitantes da cultura brasileira: *Vestido de noiva*, *A falecida*, *Boca de ouro*, *Toda nudez será castigada* e *Os 7 gatinhos*.

Professor adjunto de Teoria da Literatura da UERJ, Victor Hugo Adler, em *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo nos anos 40* (Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998), com base em entrevistas feitas pelo crítico teatral Daniel Caetano, em 1946, para o *Diário de Notícias*, faz um primoroso estudo das relações entre política e Estado Novo, contexto em que a figura sempre controvertida do nosso autor causou polêmica, investigando a influência e interferência do poder estatal – leia-se ditatorial – sobre as artes.

Nelson Rodrigues – trágico então moderno, de Angela Leite Lopes (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993), resgata, nas palavras da própria autora, as características eminentemente teatrais da sua escrita, uma vez que, das dezessete peças escritas por Nelson, oito são tragédias, ou *stricto sensu*, tragédias cariocas. A obra trata da permanência, caracterização e ambientação do trágico norteando ou servindo de contraponto à produção da modernidade, restringindo-se, prioritária e fundamentalmente, a NR.

O jornalista e escritor Ruy Castro, numa biografia primorosa e muitíssimo bem documentada, publica pela Companhia das Letras, em 1992, *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. Trata-se de um estudo que correlaciona vida e obra do autor, coletando, verificando, disponibilizando e, ao mesmo tempo, atualizando criticamente dados valiosos para um acompanhamento e (re)avaliação do percurso compreendido pelo teatrólogo.

Prato cheio para a psicanálise, o universo rodriguiano, contrapondo liberdade e repressão, com seus eternos triângulos amorosos, capitaneados sempre pela (oni) presença da culpa, temas universais e eternos, é analisado no divã psicanalítico do psiquiatra e psicoterapeuta de orientação psicanalítica Carmine Martuscello, em *O teatro de Nelson Rodrigues – uma leitura psicanalítica*, (São Paulo: Siciliano, 1993).

Em *Nelson Rodrigues: a mulher em três planos*, Maria Luiza Ramos Boff, em trabalho apresentado, em 1991, ao Departamento de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, faz uma análise da presença e atuação da

mulher, também elemento-chave para a compreensão da totalidade da obra rodriguiana, mostrando com sensibilidade a trajetória feminina, desvendando e analisando, no trabalho, procedimentos comportamentais, tomando como ponto de partida os planos em que se estrutura a peça *Vestido de Noiva* (realidade, memória e alucinação).

Em 1996, a professora Eliana Magrini Fochi apresentou à Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, de Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Letras, a tese ***O profeta do óbvio – análise de procedimentos discursivos em folhetins de Nelson Rodrigues***. Trata-se de um estudo (cujo título é por si mesmo elucidativo) em que a autora trabalha a prosa rodriguiana, tão comumente relegada a segundo plano e que, naturalmente, situa-se no mesmo nível dos textos dramáticos.

Professora titular do Curso de Pós-graduação da PUC-SP, área de Comunicação e Semiótica, Sílvia Anspach publica, em maio de 2000, *Arte, Cura, Loucura – uma trajetória rumo à identidade individuada*. O livro, em três capítulos, tem o segundo totalmente dedicado à análise da obra rodriguiana. Numa perspectiva inovadora, já que junguiana, a autora procura mostrar como a arte, ou melhor, a criação artística busca, nas suas reminiscências, um elo de interlocução entre produção, artista e a suas origens. O capítulo delinea correlações de probabilidades e/ou possibilidades entre a criação artística, buscando possíveis explicações num funcionamento psicodinâmico da personalidade do nosso autor.

Last, but not least, queremos nos reportar a dois trabalhos apresentados ao Departamento de Pós-Graduação em Letras da UNESP, em 1998 e 2000 respectivamente, com os quais as autoras obtiveram o título de mestre. O primeiro, da professora Márcia de Freitas Alves, que, com a dissertação *Relação interartes: Asfalto Selvagem e Engracadinha de Nelson Rodrigues*, faz a análise da transposição do texto literário para a televisão na minissérie apresentada pela Rede Globo de Televisão. O segundo refere-se à dissertação da professora Elisana de Carli, *O trágico em dois momentos do mito de Electra: Eurípedes e Nelson Rodrigues*, especificamente na obra *Senhora dos Afogados*. Como o título pressupõe, o trabalho busca *apreender*, segundo palavras da autora, *o fenômeno do trágico em dois momentos do mito de Electra, encontrados em épocas diferentes*.

Cumpre, ainda, mencionar

a) ***O corpo e o caos – a tragédia no teatro de Nelson Rodrigues***, de Antônio Carlos Manguiera Viana (Dissertação de mestrado apresentada à PUC – Porto Alegre, 1979);

b) *Nelson Rodrigues – flor de obsessão*, do Prof. Dr. Mário Guidarini – Santa Catarina: UFSC, 1990;

c) **TRAVESSIAS** – Revista do curso de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, nº 28, de 1994. Número integralmente dedicado a Nelson Rodrigues, trazendo ensaios de alguns dos principais estudiosos

da obra do autor, dentre eles, J. Guinsburg, Eudinyr Fraga, Vitor Hugo Adler Pereira, Luiz Arthur Nunes, Ângela Lopes de Almeida e Berta Waldman.

d) *RANGE* – DOSSIÊ NELSON RODRIGUES – Revista do curso de Pós-Graduação do Departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, de dez/1998. A exemplo do item anterior, também esta edição é toda dedicada a NR. Os artigos são assinados, dentre outros, por Ronaldo Lima Lins, Ana Chiara, Victor Hugo Adler Pereira e Stephanie Dennison.

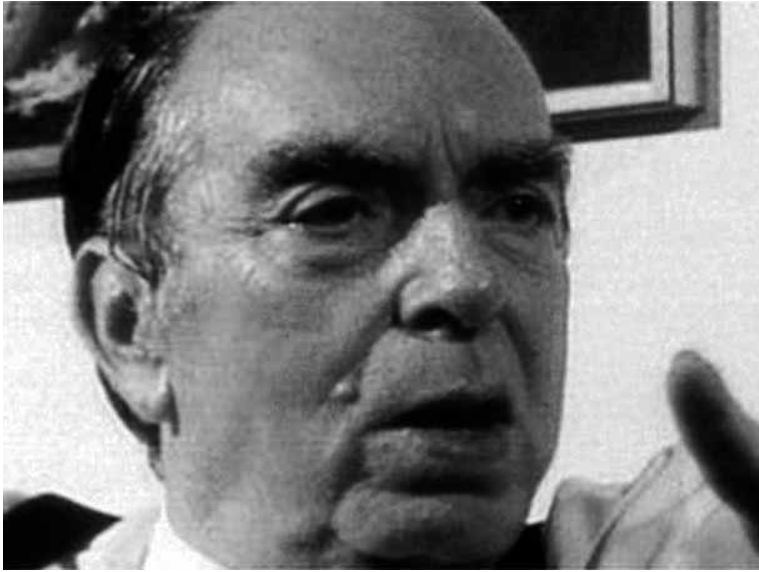
e) Ângela Maria da Costa e Silva Coutinho, em sua dissertação de Mestrado à UFF, Niterói, 1993, trabalhou com o seguinte tema: *Cenas rodriguianas na Literatura Brasileira*.

f) *Casamento e mortalha no céu se talha – uma leitura semiológico-cultural da peça Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues* foi o título da dissertação de mestrado apresentada por Maria Thereza Soares de Souza Lima, na UFF, Niterói, em 1983.

g) Também da UFF, Niterói, de 1992, é a Dissertação de Mestrado da professora Claudia Teresa Tavares e Silva, que tem por título *A máscara no teatro mítico de Nelson Rodrigues*.

h) Outro trabalho realmente digno de nota sobre o autor, publicado em 2000, fora dos meios acadêmicos, é *Nelson, feminino e masculino*, de Irã Salomão. Uma abordagem psicanalítica dá suporte à leitura e interpretação dos textos do dramaturgo.

i) *FOLHETIM 7* – Revista Quadrimestral do *Teatro do Pequeno Gesto*. Publicação intitulada *Especial Nelson Rodrigues*, dedicada ao autor. – Mai/Ago 2000. Apoio Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.



Nelson Rodrigues - *web collection*

FILMOGRAFIA BASEADA NA VIDA E OBRA DE NELSON RODRIGUES

1. **1952: MEU DESTINO É PECAR** – Direção do argentino MANOEL PELUFO, com: Antoinette Morineau, Zilah Maria, Alexandre Carlos, Rubens Queiroz, Nair Pimentel. Filme baseado em folhetim homônimo (em 38 capítulos) de Nelson Rodrigues, publicada n’*O Jornal*, em 1944, época em que ainda usava o pseudônimo de Suzana Flag. Narra a história de uma jovem que, casando-se por interesse com homem mais velho, vai viver na propriedade da família deste. Lá é vítima do assédio intermitente de seu novo cunhado. Esse melodrama folhетinesco tem na participação da belíssima Antoinette Morineau, filha de Henriette, o seu ponto alto. 76 minutos – p&b – Abril Vídeo.
2. **1962: BOCA DE OURO (*)** – Quarto longa-metragem dirigido por NELSON PEREIRA DOS SANTOS, é, disparado, um dos seus melhores. Roteiro do próprio diretor, baseado numa peça homônima de Nelson Rodrigues, relata a história de um famoso bicheiro (Jece Valadão), de Madureira, subúrbio do Rio de Janeiro que, amanhece um dia morto com 29 facadas no corpo. Um jornalista resolve investigar a morte do bicheiro, que assassinava com uma mão e distribuía benefícios com a outra. O filme está repleto de erotismo e violência, que a direção vigorosa de Nelson Pereira dos Santos valoriza. No papel do prepotente e cínico Boca de Ouro Jece Valadão tem um de seus melhores desempenhos, traduzindo a grosseria, o cinismo e, quando necessário, a ingenuidade do banqueiro do bicho. No elenco, também, Odete Lara (Dona Guigui), Daniel Filho (Leleco), Maria Lúcia Monteiro (Celeste), Adriano Lisboa, Ivan Cândido (Caveirinha), Geórgia Quental, Maria Pompeu, Shulamith Yaari, Miguel Borges, Maurício do Valle, Zé Kéti e Rodolfo Arena. Cenografia de Cajado Filho. Montagem de Rafael Justo Valverde. Som de Jorge dos Santos e Nelson Ribeiro. Produção de Jarbas Barbosa e Gilberto Perroni associados à Imbracine e Fama Filmes. (Copacabana Filmes/Herbert Richers, RJ) – 103 minutos – p&b.
3. **1963: BONITINHA, MAS ORDINÁRIA** – Exemplo de que a virada histórica continuava em processo de produção, *Bonitinha, mas Ordinária*, NR chega às telas com todas as taras das personagens do grande cronista da vida carioca. Apresentava um elenco soberbo: Odete Lara, Lia Rossi, Marelene Blanco, André Villon, Ambrósio Fregolente, Monah Delacy, Roberto Batalin e Jece Valadão no protagonista mais credenciado. Direção de J. P. CARVALHO. Roteiro de Jece Valadão, numa bela estréia atrás das câmaras do ator que criou um tipo modelar do cafajeste em tantos filmes. Fotografia de Amleto Daissé, montagem de Rafael Justo Valverde, decorações de Cajado Filho, música de Carlos Lyra. Produção de Jece Valadão e Jofre Rodrigues. (Magnus Filmes, RJ) – 86 minutos – p&b.

4. **1964: ASFALTO SELVAGEM** - NR, algumas vezes comparado a Tennessee Williams, trata, neste texto, entre outros temas, do incesto entre irmãos. E tanto Vera Viana, quanto Jece Valadão convencem em cena, respectivamente como a irmã seduzida e o irmão sedutor deste filme que J. B. TANKO roteirizou e dirigiu com muita categoria, principalmente se se levar em consideração a época. No elenco estavam ainda Maria Helena Dias, Nestor Montemar, Odilon Azevedo, Ambrósio Fregolente, Milton Vilar, Lícia Magna, Tina Gonçalves, Pepa Ruiz, Thelma Reston, Alberto Bruno, Jorge Dória, Thais Moniz Portinho, Milton Carneiro e Gilda Nery. Fotografia de Tony Rabatoni, sonoplastia de Nelson Ribeiro, música de João Negrão, edição de Rafael Justo Valverde. Um sucesso de ponta a ponta, apesar de proibido para menores de 21 anos e de ter sido impedido de ser exibido depois do golpe militar de 1964. (produção de J. B. Tanko/Herbert Richers, RJ). – 92 minutos – p&b.
5. **1964: A FALECIDA (*)** – Atriz de enorme sensibilidade, Fernanda Montenegro (Zulmira) confere credibilidade e dimensão humana à personagem Zulmira, uma das mais importantes do cinema novo. Embora apresente algumas deficiências, o filme ganhou reconhecimento, sendo premiado no Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro, em 1965. O roteiro de Leon Hirszman e Eduardo Coutinho, baseou-se na peça homônima, e conservou os convencionalismos do palco. Conta a história de Zulmira, uma suburbana que se vê atormentada obsessivamente pela idéia da morte. É casada com Tuninho (Ivan Cândido), um torcedor fanático por futebol. Após visitar uma cartomante, ela une a obsessão da morte à do ciúme. Buscando uma compensação para a vida miserável que leva, prepara-se para ter um enterro de luxo, e encomenda um ataúde sem revelar o destinatário. Após a morte de Zulmira, o marido, sem nunca ter desconfiado, descobre que ela o traiu com um bicheiro e chantageia o amante, um homem rico e casado, para cumprir o desejo da falecida. De posse do dinheiro, para se vingar da traição, até então desconhecida por ele, encomenda para a mulher um enterro de indigente. No quadro de intérpretes, Nelson Xavier, Paulo Gracindo, Joel Barcelos, Glória Ladany, Dinorah Brillanti, Hugo Carvana, Zé Kétti e Wanda Lacerda. Fotografia de José Medeiros, montagem de Nello Melli, cenografia de Regis Monteiro, música de Radamés Gnattali. Produção de Aluizio Leite Garcia e Jofre Rodrigues. Direção de LEON HIRSZMAN, (Meta, RJ). Relançado pela FUNARTE CTAV Prefeitura-RIOFILME. 90 minutos - p&b.
6. **1965: O BEIJO** – O dramaturgo NR, cuja força residia no grande poder de observação dos costumes atacando o falso moralismo, entregou sua peça *O beijo no asfalto* para o respeitado crítico Flávio Tambellini transpor para a tela. Este, de posse de um roteiro feito em colaboração com Glauco Couto e Geraldo Gabriel, conservando os diálogos do dramaturgo, realizou uma obra séria, mas muito aquém das suas possibilidades e do talento que ele manifestaria mais tarde em outros filmes. *O Beijo* carece, tanto na forma exterior como na ação interior, de uma dosagem de equilíbrio maior, acabando por misturar posturas realistas a enfoques expressionistas – quase beirando o grotesco. No elenco, atores talentosos como Jorge Dória, Betty Faria, Norma Blum, Reginaldo Faria, Liana Duval, Miriam Pércia. Fotografia de Tony Rabatoni, Amleto Daissé e Alberto Attili. Cenografia de José Maria dos Santos. Música de Moacir Santos. Montagem de Maria Guadalupe e Luís Ellias. Produção de Flávio Tambellini. (Cia. Cinematográfica Serrador, SP). 108 minutos – colorido.
7. **1965: ENGRAÇADINHA DEPOIS DOS 30** – Irma Alvarez conseguiu, em vários momentos, transmitir a idéia da frustração e da insatisfação sexual e existencial da protagonista; Fernando Torres desempenha com propriedade o papel do médico frio e insensível. Mas a despeito do esforço dos atores, *Engraçadinha Depois dos 30*, continuação de *Asfalto Selvagem*, não atingiu o mesmo nível de

qualidade. Na época, a censura liberou o filme para maiores de 21 anos. Argumento baseado no livro de NR, com diálogos do autor; roteiro e cenografia de J. B. Tanko; fotografia de José Rosa; som de Aloísio Viana; montagem de Rafael Justo Valverde; música de Roberto Nascimento; direção de J. B. TANKO. Completavam o elenco Vera Viana, Cláudio Cavalcante, Nestor Montemar, Mário Petraglia, Oswaldo Loureiro, Rubens de Falco, Carlos Eduardo Dolabella, Emiliano Queiroz, Iolanda Cardoso, Luíz Mendonça, Lia Mara, Adolfo Chadler, Thelma Reston e outros. (Herbert Richers Prod, RJ)

8. **1972: TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA (*)** - Uma das melhores tragédias de NR no palco, rendeu o melhor filme do diretor ARNALDO JABOR – tanto para a crítica quanto para o público, não só na estréia mas nas reprises. O filme, conta com a beleza gloriosa de Darlene Glória (Geni), uma grande atuação de Paulo Porto (Herculano), e notável comportamento de um elenco bem distribuído entre Paulo Sacks, Paulo César Pereio (Patrício, irmão de Herculano), Isabel Ribeiro, Hugo Carvana, Elsa Gomes, Henriqueta Briebea, Orazir Pereira, Sérgio Mambert, Abel Pera, Waldir Onofre, Orlando Bonfim e Saul Lachtermacher. É o drama de uma família tradicional desagregada por circunstâncias inimaginadas. O chefe da família jura à esposa, antes da morte dela, jamais casar-se de novo - o que vai levá-lo quase à loucura. O filho concorda com a promessa e se torna um eterno vigilante para que ela seja cumprida. Mas o irmão do patriarca, que vive às suas custas, força-o a procurar uma prostituta com quem passa três dias delirantes. Deflagrada a paixão, chocam-se pai e filho. Este, preso bêbado, é violentado por um ladrão boliviano. Consente no casamento do pai com a prostituta, para depois, por vingança, a possuir. Geni se suicida ao saber que o enteado e amante vai fugir. Argumento e roteiro de Arnaldo Jabor; fotografia, de Lauro Escorel; cenário e figurinos de Regis Monteiro; edição de Rafael Justo Valverde; música de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Astor Piazzola. (Prod. Cineast. R. F. Farias/Ventania Prod. Cinemat/Arnaldo Jabor, RJ).

9. **1975: O CASAMENTO (*)** - O diretor ARNALDO JABOR certamente tencionava repetir o sucesso de *Toda Nudez Será Castigada* quando adaptou o romance do dramaturgo. O resultado, porém, não foi o pretendido: *O Casamento* resulta num filme menos feliz. Contém as taras comuns à obra do autor - desejos incestuosos de pai por filha, homossexualidade, relações ilícitas, ciúmes doentios, assassinatos passionais. Difícil precisar os erros do filme, pois intérpretes e técnicos eram gabaritados. Atuavam Nelson Dantas, Érico Vidal, Ambrósio Fregolente, Mara Rúbia, André Valli, Carlos Kroeber, Abel Pera, Lícia Magno, Shulamith Yaari e outros. Roteiro e direção de Arnaldo Jabor. Fotografia de Dib Lufti. Cenografia de Francesco Altan. Edição de Rafael J. Valverde. Música de Paulo Santos e Sebastião Lacerda. (Ventania Filmes / R.F.Farias Prod. Cinemat. / Sagitário / Eduardo Mascarenhas / Sidney Cavalcanti, RJ).

10. **1978: ADAMA DO LOTAÇÃO (*)** - Baseado em crônica homônima, converteu-se num dos maiores sucessos de bilheteria do cinema nacional de todos os tempos. História de fantástico sensualismo, traz à tona o problema da mulher brasileira de hoje, rodeada por um mundo regido pelo egoísmo e pela violência. Estuprada pelo marido na lua-de-mel, Solange, mulher jovem e insatisfeita, entra numa crise existencial, que culmina com uma desesperada e incansável maratona erótica para (a) firmar sua sexualidade. Busca amantes anônimos, que ela encontra nas ruas e nos passeios solitários realizados todas as tardes nos ônibus ou lotações da cidade. Elenco: Sônia Braga (Solange), Nuno Leal Maia (Carlinhos), Jorge Dória (pai de Carlinhos, o viúvo), Paulo César Pereio (Assunção, amigo de Carlinhos), Paulo Villaça, Cláudio Marzo, Márcia Rodrigues. Direção de NEVILLE D'ALMEIDA.

Música de Caetano Veloso. Produção Embrafilme - Regina Filmes. Produtor executivo: Nelson Pereira dos Santos. 111 minutos – colorido.

11. **1980: BONITINHA MAS ORDINÁRIA (*)** – Refilmagem da peça de NR, já levada à tela, em 1963, por Jece Valadão, conta a história de um mineiro de origem humilde a quem é proposto casamento, por dinheiro, com uma jovem branca da alta sociedade, violentada por cinco negros tarados. O noivo acaba se casando com uma vizinha, a quem amava, e que havia se prostituído em circunstâncias adversas. Invertem-se os valores morais: a mocinha de família acaba por se mostrar depravada e diabólica, já a prostituta, regenerando-se por força do amor, assume os valores convencionais da bondade e da virtude. Lucélia Santos (Maria Cecília) substituiu Odete Lara no papel central. O elenco incluía Milton Moraes (Peixoto), Jose Wilker (Edgar), Vera Fischer (Ritinha), Carlos Kroeber, Monah Delacy, Miriam Pires, Sônia Oiticica, Xuxa Lopes, Sávio Rolin, J. Barroso, Wilson Grey, Procópio Mariano, Newton Couto, Petty Pesce e Claudia Ohana. Roteiro de Gilvam Pereira e Sindoval Aguiar, Jorge Laclete e Doc Comparato, fotografia de Hélio Silva, som de Aloisio Viana, edição de Rafael Justo Valverde, cenários de Artur Maia e Nayde Bernasconi, figurinos de Marisa Massari, direção de Braz Chediak. Produção de Pedro Carlos Rovai. (Sincrocine – W. V. Filmes - Condor Filmes, RJ – 106 minutos) Phoenix.
12. **1980: OS SETE GATINHOS (*)** - Toda a violência de nossos tempos, toda a crueldade humana, num terrível retrato da vida como ela é. Com um bem-acabado trabalho artesanal, semelhante ao de qualquer boa produção americana ou européia, o diretor Neville D'almeida reuniu um superelenco, encabeçado por Lima Duarte. Contou ainda, com Antônio Fagundes, Cristina Aché, Sura Berditchevsky, Regina Casé, Sadi Cabral e Ary Fontoura, entre muitos outros. A história centrada em uma família de classe média carioca coloca em pauta o nosso lado demoníaco. É, para usarmos as palavras do próprio autor, “*uma obra sem pudor e sem piedade*”. Produção: Terra Filmes, Cineville Produções e Embrafilme. Trilha sonora: A Cor do Som e Lulu Santos. Música de Roberto e Erasmo Carlos. – Distribuidora: Manchete Vídeo.
13. **1980: PERDOA-ME POR ME TRAÍRES (*)** – assegura ao diretor Braz Chediak um lugar de destaque entre os bons intérpretes das obras de NR. O filme narra uma história em que um marido (Nuno Leal Maia) nutre ciúmes doentios por sua mulher (Vera Fischer – esbanjando beleza e sensualidade), tornando a vida dela insuportável. Com a intervenção do cunhado (Rubens Correia), a quem ela pede ajuda, o marido é internado. A filha do casal, Glorinha (Linda Brondi), passa a viver com o tio, que a trata como filha. Induzida por Nair, uma amiga de escola (Zaira Zambelli), ela se torna mulher num bordel para colegiais, de propriedade de uma polaca (Henriette Morineuau). Lá, mantém relações com um velho deputado (Sady Cabral – num desempenho magistral). Quando o marido volta, já curado, do hospício, tenta retomar a vida com a mulher. Esta, porém, é envenenada pelo cunhado. Tentando repetir com a filha – Glorinha - o que vivera com a mãe, o tio acaba sendo enganado pela garota quanto ao pacto de morte que propõe. Glorinha assume-se, no final, como prostituta. No *cast*, Virgínia Valle, Jorge Dória, Angela Leal e Anselmo Vasconcelos. Roteiro de Gilvan Pereira, Nelson Rodrigues Filho, Joffre Soares e Braz Chediak, fotografia de Hélio Silva, música de Chico Buarque de Holanda e Radamés Gnattali, edição de Rafael Justo Valverde. (J. N. Filmes/J. Martins/J. B. Tanko Filmes, RJ) - 101 minutos – colorido – Top Tape.

14. **1981: ENGRAÇADINHA (*)** – Outra refilmagem do folhetim de NR, a *Engraçadinha* de 1981, embora mais ousada visualmente, é, no entanto, de menor densidade dramática do que a versão de 1965. Vale, sobretudo, pela atuação de Lucélia Santos como a ninfomaniaca e intrigante mocinha que trai o noivo pacato e fiel com o noivo da prima lésbica. Ele, ao descobrir que são irmãos, se mata. A seguir, temos o suicídio do pai de Engraçadinha. No elenco, José Lewgoy, Luís Fernando Guimarães, Wilson Grey, Carlos Gregório, Nina de Pádua, Nelson Dantas e Cláudio Correia e Castro entre outros. Fotografia de Antônio Penido, edição de Gilberto Santeiro, cenário e figurinos de Carlos Prieto, música de Sérgio Guilherme Saraceni, direção de HAROLDO MARINHO BARBOSA. Produção de Paulo Thiago. 97 minutos – colorido. (Encontro Prod. Cinemat./Embrafilme, RJ) – Mac Data.
15. **1981: O BEIJO NO ASFALTO (*)** – Direção de Bruno Barreto. Elenco: Tarcísio Meira (Aprígio, pai de Selminha e Dália, sogro de Arandir), Ney Latorraca (Arandir), Christiane Torloni (Selminha), Lídia Brondi (Dália), Daniel Filho (Amado Pinheiro), Oswaldo Loureiro. Bancário tem sua vida transtornada por atender ao pedido de um moribundo, que, ao morrer, pede-lhe um beijo na boca. A imprensa marrom e o preconceito pavimentam um caminho sórdido, que se encaminha veloz e inapelavelmente para a tragédia. O texto, desvendando os meandros da imprensa sensacionalista, tem, naturalmente, a marca de NR. Tarcísio Meira surpreende em seu papel, mas quem rouba a cena certamente é Christiane Torloni. Fotografia: Murilo Salles, Roteiro: Doc Comparato, Produção: Fábio Barreto. 80 minutos – colorido – Co-produção Embrafilme, Globo Vídeo.
16. **1981: ÁLBUM DE FAMÍLIA (Uma História Devassa) (*)** – A decadência da estrutura familiar oligárquica é a base de *Álbum de Família (Uma História Devassa)*, uma das melhores peças de NR levada à tela grande no filme mais importante da carreira do diretor Braz Chediak. A matriarca vê seu filho entrar para o seminário para fugir à paixão que sente pela irmã. O marido põe a filha num colégio de freiras e desvirgina várias moças com a cumplicidade da cunhada, que o adora. O filho mais velho casa-se, mas, por forte complexo de Édipo, mostra-se impotente na noite de núpcias. A cunhada do patriarca se prostitui. O filho mais novo enlouquece. O mais velho, articula, com a mãe, a morte do pai. A freirinha, expulsa do convento por ter sido flagrada em atos de lesbianismo, procura o irmão padre, que a mata, castrando-se em seguida. O filho mais velho, ao saber que a mãe era adúltera, suicida-se. No velório dos três filhos, a matriarca mata o patriarca e se despe a caminho de casa, onde encontra o filho louco, seu grande amor (e esta é uma seqüência antológica: com Dina Sfat, notável em sua nudez e em sua postura heráldica, merece ovações). Roteiro que tem a participação do próprio Nelson, Gilvan Ferreira e Sindoval Aguiar; fotografia e figurinos de Régis Monteiro; música de John Neschling. Completam o elenco Lucélia Santos, Rubens Correia, Dina Sfat, Vanda Lacerda, Marcos Alvisi, Carlos Gregório, Gustavo José, Mirian Fischer, Dora Pellegrino, Manfredo Colassanti e Alba Valéria. (Braz Chediak Prod. Cinemat./Atlântica/W. V. Filmes/Condor Filmes, RJ). – 88 minutos – Colorido – Top Tape.
17. **1987: A VIDA COMO ELA É** – Curta metragem de Ficção – Direção: Nilson Queiróz Couto – Curta metragem em 16mm, 1987, SP, cor, 5 min – Ficção. Traz a história do homem, cuja esposa, ao saber que, Neves, o amigo do marido, morrera; confessa, então, ter sido ser amante dele.
18. **1990: BOCA DE OURO** – Roteiro e Direção: Walter Avancini. Fotografia: Carlos Egberto – Música: Edu Lobo – Produção: JN Filmes – Elenco: Tarcísio Meira, Cláudia Raia, Ricardo Petraglia, Luma de Oliveira, Hugo Carvana, Osmar Prado, Maria Padilha, João Signoreli, Tarcísio Filho, Beth Goffman, Márcia Couto, participação especial de Grande Otelo. – A morte do traficante carioca Boca de Ouro

leva um repórter ao encontro de uma ex-mulher do marginal. O passional depoimento da mulher apresenta três versões distintas e até contraditórias sobre o personagem Boca. No filme, o universo original do jogo do bicho é substituído pelo universo do tráfico. 105 minutos – colorido – 1990. – Colorido.

19. **1992 – A SERPENTE (*)** – Drama – 78 minutos – dirigido por Alberto Magno (argumento de *Eu matei Lúcio Flávio*), filho de Jece Valadão e da atriz Dulce Rodrigues (e sobrinho de Néelson Rodrigues). O texto, dedicado, originalmente, a Fernanda Montenegro, é a única peça do autor realizada em apenas um ato. Intérpretes: Jece Valadão, Marco Nanini, Monique Lafond. A serpente serve de alegoria e representa o elemento desagregador entre as relações humanas. Roteiro de Nelson Rodrigues. Linguagem teatral e cenários simbólicos. Apresenta cenas de nudez, sexo e violência. – Colorido.
20. **1998 – TRAIÇÃO (*)** – Produção, Brasil, 1998 – Direção: Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca – Elenco: Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Paulo Cardoso, Daniel Dantas, Alexandre Borges, Francisco Cuoco, Drica de Moraes, José Henrique Fonseca, Tonico Pereira etc. – Longa metragem apresentando três episódios extraídos das crônicas de Nelson de *'A Vida Como Ela É...'*: Primeiro episódio: *O Primeiro Pecado*, segundo episódio: *Diabólica*, terceiro episódio: *Cachorro!*.
21. **1999 – GÊMEAS (*)** – Direção e produção de Andrucha Waddington – Elenco: Fernanda Torres, Evandro Mesquita, Francisco Cuoco, Matheus Nachtergaele, Caio Junqueira e, ainda, com a participação especial de Fernanda Montenegro. No filme, duas irmãs disputam, até as últimas conseqüências, o amor de um mesmo homem. Fotografia: Breno Silveira. Roteiro: Elena Soárez. Direção de Arte: Gualter Pupo Filho. Montagem: Sérgio Mekler. Música: Michelle DiBucci. Som: Mark van der Willigen. Figurino: Angèle Fróes. Produção Executiva: Marcos “Tim” França. Produtores Associados: Breno Silveira, Elena Soárez, Fernanda Torres e Gualter Pupo Filho. Produção: Flávio R. Tambellini. Leonardo Monteiro de Barros, Pedro Buarque de Holanda – Gênero: Drama – Classificação: 14 anos – Duração: 75 minutos – Colorido.
22. **2000 – OS FILHOS DE NELSON** – curta-metragem de ficção. Roteiro e Direção: Marcelo Santiago – Elenco: Eduardo Moscovis, Emilio De Biasi, Camila Amado – 35mm, cor, 18 min – O amor incestuoso de Sabrina por seu irmão Ulisses – os filhos de Nelson e Glória – provoca conflitos e revelações familiares, culminando com um suicídio. Fotografia: Dudu Miranda – Música: Carlos Taubaté – Montagem: Virgínia Flores – Fonte: Festival do Rio 2000 – 16mm, RJ, cor, 12 min.

NR É, AINDA, RESPONSÁVEL PELOS DIÁLOGOS DE:

- a) **SOMOS DOIS (1950)** – Brasil / Rio de Janeiro – Comédia – Preto e branco – Direção: Milton Rodrigues – Companhia produtora: Milton Rodrigues e Cinédia. Companhia distribuidora: Aliança Cinematográfica Brasileira. – Produção: Milton Rodrigues e Ari Cataldi – Argumento original: Leo Rodrigues – Diálogos: Nelson Rodrigues – Assistente de direção: Teófilo A. Velasquez – Fotografia: Ugo Lombardi – Som. – Jacques Esgarés – Cenografia. – Oswaldo Sampaio – Trilha e direção musical: Radamés Gnattali. Números musicais: “Somos dois”, “Sem você”, “Luzes da cidade”, “Misterioso”,

“Interesse”, “Canção de ninar”, “O Amor chegou” e “Vai mal, amor”. Intérpretes: Marina Cunha (Dorinha), Dick Farney (Doido), Norma Tamar (Noiva do doido), Sarah Nobre (Mãe da noiva), Sérgio de Oliveira (Pai do doido), Carlos Cotrim (Pretendente da noiva), Otávio França, Mme. Lou, D’Andreia Neto, René Bell, Vitória Brasil, Pérola Negra, Heloísa Mafalda, De Carambola, José Carlos Manga, José Salomé, e outros. O filme narra a história de uma balconista, raptada por Dick Farney, que se diz louco foragido do hospício; apaixonou-se, e tudo acaba cor-de-rosa. Estreou em 21 de agosto de 1950, nos cinemas Plaza, Astória, Olinda, Ritz, Star. Parisiense, Colonial, Mascote, Primor e H. Lobo (Rio de Janeiro).

- b) **MULHERES E MILHÕES**, (1961 – Distribuidora Sino) filme de Jorge Iléli (de *Amei um Bicheiro* (*), produzido pela Atlântida, 1953 – *O Mundo em que Getúlio Viveu*, documentário de 1963 – *Viver de Morrer*, de 1972), cuja trama se desenvolve em dois planos principais e nos resultantes de um cruzamento, era, na época, um desafio já que o cinema nacional se restringia às tramas mais simples. – Com um elenco que reuniu nomes respeitáveis da época: Norma Bengel, Jece Valadão, Aurélio Teixeira, Mário Benvenuti, José Mauro de Vasconcelos, a cantora e atriz Lueli Figueiró, Odete Lara, Luigi Picchi, a excelente Glauce Rocha (rosto sofrido) e Beyla Genauer (a esposa infeliz), Monah Delacy (a esposa antipática), Norma Blum (a silenciosa noivinha apaixonada). – fotografia de Rodolfo Icey – música de Enrico Simonetti (funcional e expressiva) – argumento original de Jorge Dória adaptado por Flávio Tambellini e Jorge Iléli – assistente de direção: Milton Amaral – Um assalto reúne desconhecidos, envolve marginais, homens que levam a vida acima do padrão que poderiam manter mulheres de vida não muito recomendável e homens e mulheres honestas. Da junção desse emaranhado nasce a trama do filme. Obedece a uma fórmula válida para todo o cinema ocidental: reúne sexo e violência, temperados por um mistério que só se desfaz na última cena. Prêmios: angariou 21 prêmios, entre eles, o troféu “Cinelândia”, de *O Globo*, de 1961 (melhor filme)
- c) **MEU NOME É PELÉ** (1963)
- d) **O MUNDO ALEGRE DE HELÔ**, (1966) Direção de Carlos Alberto de Souza Barros – Adaptação da peça de Abílio Pereira de Almeida – com: Irene Stefânia, Luis Pellegrini, Márcia de Windsor, Célia Bar, Jorge Dória, Leila Dinis, Ambrósio Fregolente, Cláudio Marzo, Renato Machado, Ary Coslovsky, Jaime Filho, Ida Gomes, Jacqueline Laurence. Fotografia de Hélio Silva. Diálogos de Nelson Rodrigues. Música de Rogério Duprat e Damiano Cozzela. – Atlântida e Fox Filme do Brasil, RJ
- e) **COMO GANHAR NA LOTERIA SEM PERDER A ESPORTIVA** – (1970) Direção e roteiro de J. B. Tanko – Diálogos: Nelson Rodrigues – Fotografia: Antonio Gonçalves – Música: Edino Krieger – Produção: Cinemat. H. Richers e J. B. Tanko Filmes Ltda. – Elenco: Costinha, Agildo Ribeiro, Zeloní, Silva Filho, Maria Della Costa, Lygia Diniz, Mário Benevenuti, Labanca, Celeste Aida, Maria Pompeu, Carvalhinho, Edgar Martorelli, Jorge Cherques, Rodolfo Arena, Tereza Mitota, Flavio Migliaccio, Procópio Ferreira, Paulo Porto, Renata Fronzi, Fregolente, Zeny Pereira, Milton Vilar, Afonso Stuart, Helena Velasco, Ilva Niño, Francisco Dantas, Wilson Grey, Fernando Resold, Luiz Mendonça, Antonio Miranda, Waldir Fiori, Milton Luiz, Fernando José, Ângelo Antonio, Noemia Barros, Iracy Benevenuti, Fredman Ribeiro, Wandick Wandré, Tony Junior, Yara Vitória, Dantas Gomes Jardim. (Cor).

PARA A TELEVISÃO:

1. **A MORTA SEM ESPELHO (1963 – Tv Rio – novela)** – Direção de Sérgio Brito. Elenco: Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Ítalo Rossi, Sérgio Brito, Paulo Gracindo (estreado como ator na TV) – Música de Vinícius de Moraes. Foi a primeira novela brasileira para televisão, liberada para as 11h30min.
2. **SONHO DE AMOR (de abril a maio de 1964 – Tv. Rio - novela)** – Nelson, que jamais lera o romance, assinava os créditos de uma adaptação de *O tronco do ipê*, de José de Alencar, para ludibriar a censura para quem a simples menção do nome do autor já causava furor.
3. **O DESCONHECIDO (de julho a agosto de 1964 – Tv. Rio – novela)** – direção de Fernando Torres – Elenco: Nathalia Timgerb, Carlos Alberto, Jece Valadão, Joana Fomm, Vera Viana, Aldo de Maio, Germano Filho.
4. **A CABRA VADIA – 1966** – Walter Clark leva NR para a iniciante TV Globo, onde protagonizaria, com o aval do produtor Maurício Sherman, um quadro, apresentado sempre às segundas-feiras, no programa “Noite de Gala”. A idéia surgiu, originalmente, em uma crônica de *A sombra das chuteiras imortais*. No quadro, NR, em um terreno baldio, entrevistava convidados. O primeiro convidado a participar do quadro foi João Havelanges, presidente da CBD, à época.
5. **VESTIDO DE NOIVA (1974) – (*)** em adaptação e direção de Antunes Filho, 1974, para a TV Cultura de São Paulo. Elenco: Lilian Lemmertz (Alaíde), Nathalia Thimberg (Mme. Clessi), Edwin Luisi (Pedro), Célia Olga (Lúcia), Hilda Sohn (D. Laura), Sebastião Campos (Pimenta), Francisco Sanches (Redator), Walkíria Lobo, Denise Stokos, Mirtes Mesquita, Evilásio Marçal, Eleonor Bruno, João Cândido. p&b. - *Vestido de Noiva* (a peça), privilegiando a subjetividade, estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em dezembro de 1943, sob a direção de Ziembinsky e com cenários de Santa Rosa. Com sua narrativa cinematográfica, a peça inaugura o chamado teatro moderno no Brasil.
6. **SENHORA DOS AFOGADOS (*)** – A peça teve sua estréia nacional em 1954, sob a direção de Bibi Ferreira. Esta transposição foi um trabalho realizado para a TV Cultura de São Paulo. Direção de Antônio Abujamra. Elenco: Françoise Fourton, João Jose Pompeu, Tânia Bondezam, Paulo Gorgulho, Carlos Palma, Rosália Petrim, Hugo Rodas. Participação especial de Fernando Peixoto.
7. **ENGRAÇADINHA (*)** – 1995 – Minissérie produzida pela Rede Globo de Televisão. – Estréia em Abril/95. – Direção de Denise Seraceni (*Memorial de Maria Moura*) - Adaptação de Leopoldo Serran e Carlos Gerbase – Supervisão Geral: Carlos Manga – Elenco: Cláudia Raia (Engraçadinha adulta), Alessandra Negrini (Engraçadinha adolescente), Maria Luíza Mendonça (Leticia), Alexandre Borges (Luís Cláudio, em cena de amor antológica, com Cláudia Raia, em meio à chuva e à lama) Ângelo Antônio (Silvio, o primo que provoca tanta paixão e pecado), Mila Cristie (Silene), Paulo Betti (Dr. Odorico), Italo Rossi, Vanessa Lóes, Sérgio Manberti (Tio Nonô, mal intencionado e tarado), Carlos Eduardo Dolabella, Nicette Bruno (Tia Zezé), Pedro Paulo Rangel (Zózimo, o noivo), Hugo Carvana (Irmão Fidélis); contou, ainda, com as participações especiais de Agildo Ribeiro (como ginecologista) e Chico Anysio (dono do bar e conselheiro do rapaz).

8. **EPISÓDIOS DE A VIDA COMO ELA É... – (REDE GLOBO DE TELEVISÃO)** – Todos os episódios têm narração de José Wilker, Direção geral de Daniel Filho e roteiro final de Euclides Marinho
- a) *Sacrilégio* – Giulia Gam, José Mayer, Laura Cardoso.
 - b) *O Grande Viúvo* – Marcos Palmeira, Carlos Kroeber, Antônio Caloni
 - c) *Enciumada* – Cassio Gabus Mendes, Isabela Garcia, Nívea Maria
 - d) *A esbofeteadá* – Cassio Gabus Mendes, Isabela Garcia, Malu Mader
 - e) *Vontade de Amar* – Antônio Caloni, Cassio Gabus Mendes, Giulia Gam
 - f) *O único beijo* – Cláudia Abreu, Guilherme Fontes, Maitê Proença
 - g) *O homem que não conhecia o amor* – José Mayer, Giulia Gam, Laura Cardoso, Maite Proença
 - h) *Covardia* – Guilherme Fontes, Malu Mader, Antônio Caloni, Tonico Pereira
 - i) *O anjo* – (– Diabólica – ?) – Cláudia Abreu, Gabriela Duarte, Leon Góes, Ivan Cândido, Rosemaria Murtinho
 - j) *Grande pequena* – Débora Bloch, Leon Góes, Tony Ramos
 - k) *Amor mercenário* – Antônio Caloni, Isabela Garcia, Cláudia Abreu
 - l) *Viúva(o) alegre* – Tony Ramos, Maite Proença, Antônio Caloni
 - m) *Marido Fiel* – Débora Bloch, Malu Mader, Leon Góes
 - n) *Futura sogra* – Tarcísio Meira, Leon Góes, Nívea Maria, Cláudio Correia e Castro
 - o) *O decote* – Tony Ramos, Laura Cardoso, Meitê Proença, Gabriela Duarte
 - p) *Para sempre desconhecida*, com Marcos Palmeira e Tony Ramos
 - q) *Uma senhora honesta*
 - r) *Desprezada* com Maetê Proença (Nora), José Mayer (Fausto)
 - s) *O pediatra*, com Marcos Palmeira e Giulia Gam
 - t) *Boa menina*, com Cláudia Abreu, Guilherme Fontes, Cássio Gabus Mendes e Leon Góes.
 - u) *O delicado*, com Caio Junqueira, Georgiana Góes.
 - v) *O padrinho*, com Guilherme Fontes
 - w) *Pacto de amor e morte*, com Cassio Gabus Mendes
 - x) *Gastrite* - Giulia Gam;
 - y) *Para sempre tua*, com Maitê Proença;
 - z) *Covardia*, com Malu Mader.
 - aa) *Fruto do sexo*, com Isabela Garcia e Maria Mariana;
 - ab) *Cheque de amor*, com Cláudia Abreu e Maitê Proença.

TRABALHOS SOBRE O PERSONAGEM NELSON RODRIGUES:

1. **SOBRENATURAL DE ALMEIDA**, (1980) direção e roteiro de PAULO SÉRGIO DE ALMEIDA (direção de *Beijo na Boca*, 1982; co-argumento de *Banana Split*, 1987) – Fotografia: Antonio Penido – Montagem: Denise Fontoura – Produção: Sagitarius Filmes – Elenco: Paulão, Joel Barcelos.
2. **MAL INCURÁVEL**, de Denise Bandeira.
3. **NELSON RODRIGUES - PERSONAGEM DE SI MESMO** – (*) Roteiro e direção de Cristina Fonseca – Apresentação de Mona Dorf – edição: Cristina Fonseca e Regina Gambini. Produção: Regina Gambini. – Imagens João Bosco B. Lopes. – Iluminação: Renato Pereira. Documentário

apresentado no programa *As faces do mundo*, realizado pela Tv. Cultura. O documentário traz depoimentos raros do próprio Nelson, inclusive trechos de uma entrevista concedida ao jornalista Otto Lara Resende, intercalados com trechos de peças e filmes baseados em criações literárias. Mostra a infância na Aldeia Campista, bairro simples da zona norte do Rio e, depois, na Tijuca e Copacabana. Influência familiar na obra: da esposa, Elza; de seu pai, o jornalista Mário Rodrigues, pioneiro da imprensa moderna no país, dono de dois jornais sensacionalistas e de diagramação ousada, *A manhã e Crítica*, onde Nelson começou sua carreira. No documentário, depoimentos de Otto Lara Resende, Fernanda Montenegro, Sônia Oiticica, Plínio Marcos, Antunes Filho, José Celso Martinez, José Lino Grunewald, Ruy Castro, Sabato Magaldi, o cronista esportivo Armando Nogueira e Walter Clark.

4. **A NELSON RODRIGUES** – (*) - 1979 – 35mm, RJ, cor, 13 min – Documentário – Direção: Haroldo Martinho Barbosa – Narração de Paulo César Pereiro – Elenco: Luis Fernando Guimarães e Xuxa Lopes em trechos das peças: *Perdoa-me por me traíres* e *Vestido de Noiva*. Neste documentário, Nelson visita o *set* de filmagens de *Os sete gatinhos*, filme de Neville d’Almeida e revisita, também, locais e ambientes em que viveu e que marcaram o universo do escritor e dramaturgo.
5. **ROBERTO RODRIGUES** – (*) – 1986/7 – 35mm, RJ, cor, 11 min – Direção: Tunico Amâncio (UFF) – Documentário que focaliza a vida do irmão de Nelson Rodrigues, ilustrador e cartunista Roberto Rodrigues, na redação de “*A Crítica*”, jornal do Mário Rodrigues (à época com 17 anos), um crime de época, abordando a morte trágica do ilustrador do Jornal “*A Crítica*” e da “*Revista Paratodos*”, baleado pela jornalista Sílvia Thibau. No filme são empregadas técnicas do cinema mudo e do cinema de animação. Elenco: Valéria Veríssimo, Cássio Duarte, Pedro Matta, José Geraldo Duarte, Jorge Cornélio – Roteiro: Tunico Amâncio – Fotografia: Flávio Chaves – Música: Odemar Brígido – Montagem: Roberto Machado Jr. – Produção: Paulo Luiz Martins – Produtora: Cena Tropical Comunicações, Embrafilme, UFF-RJ

Referências

NELSON RODRIGUES:

RODRIGUES, N. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *O óbvio ululante – primeiras confissões*. São Paulo: Cia as Letras, 1994.

_____. *À sombra das chuteiras imortais – crônicas de futebol*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

_____. *A pátria em chuteiras – novas crônicas de futebol*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

_____. *O reacionário – memórias e confissões*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. *Asfalto selvagem – Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. São Paulo: Cia das Letras, 1995

_____. *A dama do lotação e outros contos e crônicas* (Seleção: Maura Sardinha). Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Núpcias de fogo*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *Flor de obsessão - As 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues* (Seleção e Organização de Ruy Castro). São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *A coroa de orquídeas – e outros contos de A Vida como ela é...* São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *A cabra vadia – novas confissões*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *Meu destino é pecar*. São Paulo: Ediouro, 1998. (Com o pseudônimo de Suzana Flag)

_____. *A menina sem estrela – memórias*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SOBRE O AUTOR:

ALVES, M. de F. *Relações interartes: Asfalto Selvagem e Engraçadinha, de Nelson Rodrigues*. São José do Rio Preto: UNESP, 1998. (Dissertação de Mestrado)

ANSPACH, S. “A arte falando da psique: o exemplo de Nelson Rodrigues”. In ---. *Arte, cura, loucura – uma trajetória rumo à identidade individuada*. São Paulo: Anablume, 2000. pp. 31-50.

BOFF, M. L. R. *Nelson Rodrigues: a mulher em três planos*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1991. (Dissertação de Mestrado)

CARLI, E. de. *O trágico em dois momentos do mito de Electra: Eurípedes e Nelson Rodrigues*. UNESP: São José do Rio Preto, 2000. (Dissertação de Mestrado)

CASTRO, R. *O anjo pornográfico - a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

CLARK, F.M. “Transcodificação e metateatralização no teatro de Nelson Rodrigues.” In: *Revista de Literatura Comparada N° 3*. Rio de Janeiro: ABRALIC/UERJ, 1996. pp. 159-164.

COUTINHO, A, M. da C. e S. *Cenas rodrigueanas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1993 – (Dissertação de Mestrado)

FOCHI, E. M. *O profeta do óbvio – análise de procedimentos discursivos em folhetins de Nelson Rodrigues*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências e Letras, da UNESP, Araraquara, 1996. 365 p.

FOLHETIM. *Especial Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, mai/ago 2000, n° 7. (Numero especial, totalmente dedicado a NR)

FRAGA, E. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: USP, 1994. (Tese de livre docência, ECA-USP). pp. 1-39.

GUIDARINI, M. *Nelson Rodrigues – Flor de obsessão*. Florianópolis: UFSC, 1990.

LIMA, M. T. S. de S. *Casamento e mortalha no céu se talha – uma leitura semiológico-cultural da peça Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1983. (Dissertação de Mestrado)

LINS, R. L. *O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia*. Rio de Janeiro/Brasília: Francisco Alves/Instituto Nacional do Livro, 1979.

LOPES, Â. L. *Nelson Rodrigues e o fato do palco*. Brasília: MEC/Fundação Nacional de Arte/Serviço Nacional de Teatro, 1980. (V Concurso Nacional de Monografias-1981 – 2º. lugar).

_____. *Nelson Rodrigues Trágico, então Moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. 118 p.

MAGALDI, S. “O desbravador?”. In: _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1962. p. 202-211.

_____. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MARTINS, M. H. P. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Abril, 1981. 110 páginas.

MARTUSCELLO, C. *O teatro de Nelson Rodrigues - uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993.

MASCARENHAS, E. “Cultura e Subjetividade: Indivíduo, Família e Sedução”. In: ROCHA, E. (Org.). *Cultura & Imaginário – Interpretação de Filmes e Pesquisa de Idéias*. Rio de Janeiro: Mauad / Finep, 1998. pp. 171-185.

PEREIRA, M. “Leon Hirszman – Foco narrativo e estilo em A falecida.” In: *Cinemas – Revista de cinema e outras questões visuais*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual/FUNARTE. Nº 1, set/out, 1996

PEREIRA, V. H. A. “Nelson Rodrigues e o realismo psicológico”. In: Secco, C.L.T. et al. *Letras em Tese: poesia, teatro, narrativa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995. pp. 101-130

_____. *A musa carrancuda*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

RANGE REDE. *Dossiê Nelson Rodrigues*. Petrópolis: Dez/1998.

REZENDE, O. L. “Nelson Rodrigues – Seu palco sempre foi a redação de um jornal.” In: ---. *O príncipe e o sabiá*. São Paulo: Cia das Letras, 1994. pp. 292-295.

RIBEIRO, M. L. C. da R. *Drama, Matéria de Primeira Página - O Trânsito da informação em Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988. Tese de doutorado em Teoria da Literatura. 513 p.

SALOMÃO, I. *Nelson, feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

SILVA, C, T, T. da. *A máscara no teatro mítico de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1992. (Dissertação de Mestrado)

SUSSEKIND, M. F. *Nelson Rodrigues e o fundo falso*. Brasília: MEC/Fundação Nacional de Arte/Serviço Nacional de Teatro, 1977. (I Concurso Nacional de Monografias-1976 - 3º. lugar).

TRAVESSIA 28. *Nelson Rodrigues*. Florianópolis: UFSC, 1996. (Revista da Pós-Graduação em Letras. Número integralmente dedicado a Nelson Rodrigues.)

VIANA, A. C. M. *O Corpo e o Caos - A Tragicidade no Teatro de Nelson Rodrigues*. Porto Alegre: PUCRS, 1979. 80 páginas. Dissertação de Mestrado – Teoria Literária.

VOGT, C., WALDMAN, B. *Nelson Rodrigues, Flor de Obsessão*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 93 p.

XAVIER, Ismail. “Nelson Rodrigues no cinema (1952-1998). In: *CINEMAS, Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro: Cinemas, nº 19, set/out de 1999. pp. 81-114.

EXPRESSIONISMO:

AGEL, H. “O Expressionismo”. In: ----. *Estética do Cinema*. Trad. por Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, 1982. Trad. de *Esthétique du Cinéma*. pp. 44-48.

BABLET, D. “A encenação e a cenografia expressionistas”. In: REDONDO JÚNIOR. *O Teatro e sua Estética*. Lisboa: Arcádia, s/d. pp. 303-320.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Trad. por Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. Trad. de *Expressionism*.

CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, s/d. v. VII. pp. 3095-3107, 3140-3141, 3147-3149, 3150-3151.

_____. “Expressionismo”. In: _____. *Literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. pp. 219-251.

CAVALCANTI, C. *A literatura expressionista alemã*. São Paulo: Ática, 1995.

DUBE, W.D. *O Expressionismo*. Trad. por Ana Isabel Mendonza y Arruda. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976. Trad. de *The Expressionists*.

EXPRESSIONISMO. In: *Dicionário da Pintura Moderna*. Trad. por Jacy Monteiro. São Paulo: Hemus, 1981. pp. 112-114.

FLEISCHER, M. *A configuração grotesca na poesia da fase inicial do Expressionismo alemão*. São Paulo: USP/ICHL, 1972. (Tese livre docência - Letras modernas: ICHL)

FRAGA, E. “Expressionismo”. In: ---. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: USP, 1994. (Tese livre docência – ECA-USP).

HAUSER, A. *História Social de la Literatura y del Arte*. Trad. por A. Tovar e F. P. Varas-Reyes. 14 ed. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1978. Trad. de *The Social History of Art*. Vol. III.

HELENA, L. “O Expressionismo”. In: ---. *Movimentos da Vanguarda Européia*. São Paulo: Scipione, 1993. pp. 37-44.

LYNTON, N. “Expressionismo”. In: STANGOS, N. *Conceitos de Arte Moderna*. Trad. or Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. Trad. de *Concepts of Modern Art*. pp. 24-37.

MARQUES, L. *Mestres do Expressionismo no Brasil*. (Coleção do MASP – Artistas & Temas da História da Arte.) São Paulo: Lemos Editorial, 1997.

MERKEL, U. (Org.) *Teatro e Política - poesias e peças do Expressionismo Alemão – Georg Heym, Ernst Toller, Georg Kaiser*. São Paulo: Paz e Terra, 1983. 178 p.

ROSENFELD, A. *Teatro alemão – 1ª Parte – esboço histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

TELES, G. M. “O Expressionismo - vários”. In: ---. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro - apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1977. pp. 98-106.

CINEMA, IMAGEM E TORIA DA LITERATURA:

AGEL, H. *Estética do Cinema*. Trad. por Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, 1982. Trad. de *Esthétique du Cinéma*. 96 páginas.

ANDRADE, A. L. *O filme dentro do filme – A metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema – uma introdução*. Trad. por Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Trad. de *The Major Film Theories – An Introduction*.

ARTAUD, G. *Conhecer-se a si mesmo crise de identidade do adulto*. Trad. Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Edições Paulina, 1980. Trad. de *Se connaitre soi-même*.

AVELLAR, C. A. *Imagem e som, Imagem e ação, Imaginação*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

BARTHES, R. “Saindo do cinema”. In: *Psicanálise e Cinema – Cinetexto*. Trad. por Pierre André Ruprecht. São Paulo: Global, 1980. Trad. de *Psyccanalyse et Cinéma*. pp. 121-125.

BASIN, A. *O Cinema – ensaios*. Trad. por Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. Trad. de *Qu’est-ce que ce le cinéma?*

BERNARDET, J-C, RAMOS, A. F. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

BERNARDET, J-C. *Brasil em tempo de cinema*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *O vôo dos anjos – Estudo sobre a criação cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O autor no cinema*. São Paulo: Edusp/Brasiliense, 1994.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Anablume, 1995.

BETTON, G. *Estética do cinema*. Trad. por Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Trad. de *Esthétique du Cinéma*.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia Grega*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1992. Três volumes.

CANDIDO, A, ROSENFELD, A, PRADO, D. de A, GOMES, P. E. S. *A personagem de Ficção*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHATMAN, S. *What novels can do that filmes can't (and vice-versa)*. In *Critical Inquiry*. Chicago: University Press, 1980. p.121-140.

CINEMAIS – Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual/Centro de Tecnologia Audiovisual-Funart, Nº 1 e 2, set/out, nov/dez 1996.

CORTÁZAR, J. *Último Round*. México: Siglo Veintiuno, 1970.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Trad. por Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. Trad. de *L'image-temps*.

EISENSTEIN, S. *Teoria y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp, 1959.

FASSBINDER, R. M. *A anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Maryland: Penguin Books. /s.d./.

FRANCASTEL, P. *Imagem, Visão e Imaginação*. Trad. por Fernando Caetano. Lisboa: Edições 70, 1987. Trad. de: *L'Image, la Vision et l'Imagination*. 230 páginas.

GENETTE, G. *Figures*. Paris, Seuil, 1966.

_____. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. pp. 237-453.

GOMES, A. G., SIMÕES, P. *Dialética da falta – da incompletude à transcendência*. São Paulo: Escuta, 1995.

GRAÇA, M. da S., AMARAL, S. B. do, GOULART, S. *Cinema Brasileiro: três olhares*. Niterói: EDUFF, 1997.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Trad. por Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1985. Trad. de *A theory of Parody*.

ISMAEL, J. C. *Cinema e circunstância*. São Paulo: Buriti, 1965.

JENNY, L. *A estratégia da forma*. Trad. por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. Trad. de *Poétique*.

KOTHE, F. R. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.

LABAKI, A. (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LEAL, W. *O nordeste no cinema*. Salvador: FUNAPE/UFPA/FPL, 1982

LEONE, E, MOURÃO, M. D. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1987.

LOGGER, G. *Educar para o cinema*. Petrópolis: Vozes, 1967.

LUCAS, F. “O conto no Brasil moderno”. In: PROENÇA FILHO (Org.) *O livro do seminário*. São Paulo: L. R. Editores, 1983.

- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Trad. por Alfred Margarido. Lisboa: Presença, /s.d./l. Trad. de *Die Theorie des Romans*
- MARQUEZ, G. G. *Como contar um conto*. Trad. por Eric Nepomuceno. 3ª ed. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997. Trad. de *Como se cuenta un cuento: taller de guiones para cine y televisión*.
- MARTIN, M. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. por Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990. Trad. de *Le Langage Cinématographique*. 281 p.
- METZ, C, et alli. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global Editora, (Chrstian Metz, Julia Kristeva, Félix Guatari e Roland Barthes)
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOUREN, Y. “Le film comme hypertexte – typologie des transpositions du livre au film”. In: *Poétique*. Paris: Seuil, Fev. 1993. pp.113-122.
- PARENTE, A. (Org.) *Imagem máquina – a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- _____. *Ensaio sobre o cinema do simulacro – Cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin/UFRJ, 1999.
- PLATÃO. *Diálogos – Menon – Banquete – Fedro*. Trad. por Jorge Peleikat. 5ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1962. pp. 69-78.
- ROCHA, E.(Org.) *Cultura e Imaginário – Interpretações de Filmes e Pesquisa de Idéias*. Rio de Janeiro: Finep / Mauad, 1998.
- PROKOP, D. “A estrutura monopolista internacional da produção cinematográfica” In: ---. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. pp. 28-42.
- _____. “O papel da sociologia do filme no monopólio internacional”, In: ---. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. pp. 43-59.
- ROTHER, R. (Org.) *Sachlexikon Film*. Berlim: Rowohlt, 1996.
- SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos – O sonho possível do cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1987.
- SILVA, J. C. da. *Morte em Veneza – uma viagem intertextual*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 1996.
- SOURIAU, E. *A correspondência das artes – elementos de estética comparada*. Trad. por Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983. Trad. de *La correspondance des arts – éléments d'esthétique Comparée*.

VANOYE, F, GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad. por Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1994. Trad. de *Précis d'analyse filmique*.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984

——— (Org.) *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

———. *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema novo, Tropicalismo, Cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

———. (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ZUSMAN, W. *Os filmes que eu vi com Freud*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994.