



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JOÃO LENO PEREIRA DE MARIA

CINEMA E LITERATURA: O TRÂNSITO INTERSEMIÓTICO EM “*BONITINHA, MAS
ORDINÁRIA*”, DE NELSON RODRIGUES

Belém-PA
Junho de 2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JOÃO LENO PEREIRA DE MARIA

CINEMA E LITERATURA: O TRÂNSITO INTERSEMIÓTICO EM “*BONITINHA, MAS ORDINÁRIA*”, DE NELSON RODRIGUES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Joel Cardoso

Coorientador: Prof^o. Dr^o. José Afonso Medeiros

Belém-PA

Junho de 2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Pereira, João Leno, 1985-
Cinema e literatura: o trânsito
intersemiótico em "bonitinha, mas ordinária", de
Nelson Rodrigues / João Leno Pereira. - 2013.
Orientadora: Joel Cardoso da Silva;
Coorientador: Afonso Medeiros.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal
do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa
de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1. Adaptações para o Cinema. 2. Cinema e
Literatura. 3. Cinema - Semiótica. 4. Nelson
Rodrigues. 5. Bonitinha, mas Ordinária. I.
Título.

CDD 23. ed. 791.436

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da
Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2013

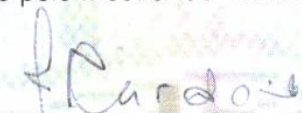


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

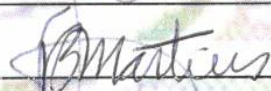
ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e oito (28) dias do mês de Junho do ano de dois mil e treze (2013), as quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor **Joel Cardoso da Silva** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **João Leno Pereira de Maria**, intitulada: **CINEMA E LITERATURA: o trânsito intersemiótico em “Bonitinha, mas ordinária”, de Nelson Rodrigues**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Joel Cardoso da Silva, Benedita Afonso Martins (examinadora interna) e Roberta Alexandrina da Silva (examinadora externa ao programa) da UFPA. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Joel Cardoso, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Bom, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Joel Cardoso, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pará, 28 de Junho de 2013.


Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva



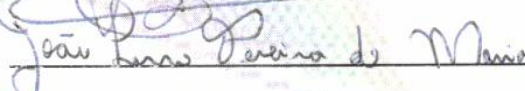
Profa. Dra. Benedita Afonso Martins



Profa. Dra. Roberta Alexandrina da Silva



João Leno Pereira de Maria



Banca Examinadora:

Prof. Dr. Joel Cardoso - (Orientador acadêmico - ICA / UFPA)

Prof. Dr. José Afonso Medeiros (Coorientador - ICA - UFPA)

Prof^a. Dr^a Roberta Alexandrino (UFPA)

RESUMO:

A literatura e o cinema, campos de produção signífica distintos, cuja relação torna-se possível em virtude (entre tantas possibilidades) da visualidade impressa em ambas as modalidades textuais, permite ao texto literário a sua transformação em películas. Não é de hoje que o cinema se utiliza de outras artes ou outros signos para a construção, reconstrução, criação e recriação fílmica. Na contemporaneidade, esse processo a que se convencionou chamar de *tradução intersemiótica* ocorre de forma incomum: se antes o cinema se valia da literatura como hipotexto, desta vez, a literatura vale-se do cinema para sua criação narrativo-verbal. Nosso *corpus* de análise será os filmes "**Bonitinha, mas ordinária**", dirigido por J.B. de Carvalho, Braz Chediak e Moacir Góes, baseados na peça teatral homônima do dramaturgo Nelson Rodrigues.

PALAVRAS-CHAVE:

"Bonitinha, Mas Ordinária", Nelson Rodrigues, *Literatura, cinema e intersemiótica*.

ABSTRACT

Literature and cinema, sign production, whose relation becomes possible because (among other many possibilities) of Visuality printed in both textual modes, allows the literary text transformation movies. Today is not that the film uses other gear or other signs for the construction, reconstruction, creation and filmic recreation. In contemporary times, this process is called of intersemiotic translation, is so unusual: If before the cinema if value of literature as hipotexto, this time, the literature is the cinema for its creation-verbal narrative. Our *corpus* analysis of the films will be "cute but ordinary", directed by JB de Carvalho, Braz Chediak and Moacir Goes, based on the play's namesake playwright Nelson Rodrigues.

KEY-WORDS:

"Cute, But Ordinary", Nelson Rodrigues, literature, film and intersemiotic.

Agradeço a Deus, força suprema que alicerça meus caminhos e prepara minha alma para receber as Suas bênçãos no momento correto, inculcando em mim a virtude da paciência e da perseverança e da gratidão;

Aos meus pais, Maria Rosa Pereira de Maria e João Barroso de Maria (*in memoria*), por terem sido instrumentos para que eu pudesse usufruir da maior dádiva divina: a vida; obrigado por terem sido a minha primeira casa;

À Joel Cardoso da Silva, meu amado orientador, pai acadêmico, figura ímpar nas plagas das ciências, envio-te meu eterno agradecimento por andarmos, até aqui, teórica e fraternalmente alado.

À Afonso Medeiros, coordenador do mestrado em Artes e estimado coorientador. Sempre ousado, arrojado, senhor “do mundo”, senhor de si. Obrigado pela referência que, de agora serás para sempre, para mim, para tantos.

Aos meus familiares, em geral: irmãos, tios, primos, sobrinhos;

À minha irmã e mãe para todas as horas, Maria das Graças Coelho Barroso o meu eterno agradecimento;

Aos AMIGOS, que ao longo de minha vida puderam contribuir, direta ou indiretamente, para o meu “amadurecer” pessoal, profissional e acadêmico;

Aos irmãos que a vida me presenteou: Edval Borges, Thiago Barreto, Júnior Almeida, Mônica Caxias, Natália Cavalcante, Dorothe Rodrigues, Jersica Nascimento, Claudete Ferreira, Allan Farias, Igor

marques, Vinícios Cavalcante, Gleiko Losekan, Sidney Maionn, Jani Cordeiro;

À Josiel Monteiro e Elizeu Valério, pessoas que ultrapassaram a condição de amigos; tornaram-se mais, são pessoas necessárias, foram/são minha possibilidade de ser feliz, minha tábua de salvação do marasmo, da mesmice. Fizeram de minha estada em Belém uma época linda, poética, boemia... Deram o sopro de vida necessário... São mais que amigos. Grato!

À Paula Queiroz. A minha certeza de que ser feliz é uma questão de opção, de se doar ao outro, de receber do outro, de ser capaz de amar, e somente amar. #Simples assim.

À Selma Souza, espectadora de minhas neuroses e menina que flana na distância, no vão da vida e na espera de “um mundo que se possa entrar”.

À Roberto Lhamas. Confidente do crime perfeito; amigo que em pouco tempo conquistou a atenção, o respeito e a consideração que só o tempo é capaz de consolidar. Sua amizade é um presente de Deus e para sempre, lacrimará meus olhos a sua presteza nos instantes finais dessa produção.

À Juliana Cordeiro Modesto por ter sido a mão que primeiro alcançou o sonho, outrora nosso.

Aos funcionários das diversas instituições em que busco (ou busquei) adquirir e aprimorar minha formação no decorrer da minha trajetória de vida e acadêmica

Dedico à minha mãe, MARIA ROSA PEREIRA DE MARIA, e ao meu pai, JOÃO BARROSO DE MARIA (*in memoriam*), mentores do meu senso ético, moral, artístico e cultural.

Os estudos intersemióticos, fundamentais na recepção da obra de arte, para além dos processos interdisciplinares, não se preocupam apenas com os processos de comparação, transposição ou mera tradução.

Joel Cardoso e Bene Martins

Aquilo que chamamos *arte* é o resultado da semiose (ação do signo) entre dois corpos, mediados pelo corpo da obra (...) a obra de arte só existe enquanto tal quando um olhar, um ouvido, um tato e um cérebro, enfim, um corpo se engendra ou a absorve e, ao mesmo tempo, lhe confere sentido.

Afonso Medeiros

Só os romancistas fracassados, os ensaístas fracassados, os poetas fracassados, que nunca tiveram nada a dizer e, portanto, nada a escrever, é que acreditam que o romance está morto, que a poesia está morta, que o teatro está morto e que a linguagem escrita está morta.

Nelson Rodrigues

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO.....14

CAPÍTULO I

UMA FLOR DE OBSESSÃO.....18

1.1- Sobre Nelson Rodrigues.....18

1.2- Uma vida, muitas tragédias.....22

1.3- Muito Prazer, *Bonitinha*... Da obra literária / dramaturgical.....22

1.4- Fechem as cortinas: Imersão no panorama histórico do Teatro Brasileiro.....45

CAPÍTULO II

DEPOIS DO DEUS-MORTO: Traços expressionistas nas tragédias cariocas do teatro/cinema rodrigueano.....64

2.1- Dos desfechos trágicos.....69

2.2- NEGATIVOS: Percebamos os “acontecidos” nos textos teatrais e fílmicos das Tragédias Cariocas.....70

CAPÍTULO III: O cinema visita a obra *Bonitinha*, mas Ordinária.....108

3.1- DA MORTE-BELA, DA MORTE-DELA, DA MORTE-TELA: Três *Bonitinha*'s, um crime.....108

3.2- [RE-CONSTITUIÇÃO]: *Transparências e aparências*.....132.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....137

BIBLIOGRAFIA.....140

LISTA DE FIGURAS

Fig.1: Nelson Rodrigues aos sete anos.....	20
Fig 2: Nelson Rodrigues adulto.....	22
Fig.3: Capa do filme <i>Toda nudez será castigada</i>	74
Fig 4: Herculano implora pelo amor de Geni.....	76
Fig 5: Geni no prostíbulo com Patrício.....	77
Fig 6: Capa do filme <i>Boca de Ouro</i>	78
Fig 7: Capa do filme <i>Boca de Ouro</i>	80
Fig 8: Capa do filme <i>Boca</i>	81
Fig 9: Capa do filme <i>O beijo</i>	86
Fig 10: Capa do filme <i>O beijo no asfalto</i>	87
Fig 11: Arandir vê no jornal o informe de seu beijo gay.....	88
Fig 12: Capa do filme <i>A falecida</i>	90
Fig 13: Fernanda Montenegro encarna Zulmira.....	91
Fig 13: Capa do filme <i>Perdoa-me por me traíres</i>	94
Fig 14: Lídia Brondi <i>in cena</i>	95
Fig 14: Vera Fisher <i>in cena</i>	96
Fig 15: Capa do filme <i>Os sete gatinhos</i>	99
Fig 16: O bordel de filhas <i>in cena</i>	102
Fig 17: Peixoto revela a verdade acerca do estupro de Maria Cecília.....	114
Fig 18: Capa do filme <i>Bonitinha, mas Ordinária</i> de J.B. Carvalho.....	115
Fig 19: A sequencia da morte de Maria Cecília e o suicídio de Peixoto.....	116
Fig 20: O <i>happy end</i> de Ritinha e Edgard.....	116
Fig 21: Capa do filme <i>Bonitinha, mas Ordinária</i>	120
Fig 22: O estupro de Maria Cecília.....	121
Fig 23: Nelson orienta Lucélia nos bastidores.....	122
Fig 24: O assassinato de Maria Cecília.....	123
Fig 25: O desfecho de Ritinha e Edgard.....	124
Fig 26: Capa do filme <i>Bonitinha , mas Ordinária</i>	127
Fig 27: Peixoto assassina Maria Cecília.....	129
Fig 28: O desfecho de Ritinha e Edgard.....	129

INTRODUÇÃO

*“Nosso amor puro
Pulou o muro...”
(Chacal)*

O trabalho apresenta como proposta a reflexão referente à aproximação duas artes distintas: Cinema e Literatura, neste caso específico, partida da apreciação do texto literário de Nelson Rodrigues e das obras fílmicas originadas da leitura deste dramaturgo.

Como objeto das nossas reflexões, destacaremos no vasto elenco de peças (ao todo dezessete) a obra *Bonitinha, mas ordinária* confrontando-a, a luz do pensamento sígnico (semiótico), com as três leituras cinematográficas erigidas em três diferentes movimentos de cinema; importa aqui ressaltar que nos deteremos especificamente à cena do assassinato da personagem Maria Cecília e no desfecho.

Não nos prenderemos, a princípio, à análise das encenações teatrais, ainda que em algum momento, factualmente, venhamos nos ater a estas especificidades (não será nossa intenção maior, caso ocorra será meramente informações que julgamos ser necessárias para entendimentos do que é o capítulo Nelson Rodrigues na arte Brasileira). Interessa-nos, sobretudo, compreender como se deu o processo de trânsito de uma linguagem à outra, extremamente funcional na sua concepção, *Bonitinha, mas ordinária* foi para o cinema em três versões distintas, em épocas distintas, a primeira versão em 1963 foi dirigida por JB. de Carvalho, período áureo do cinema novo, a segunda versão homônima filmada em 1981, tivera a leitura do aclamado diretor Braz Chediak, período de declínio da Pornochanchada, e recentemente chega às telas a terceira versão, dirigida por Moacir Góes, que filmou-a em 2009 e somente lançou em 2013, desta utilizaremos apenas o Trailer, e adiantamos de logo que é suficiente para as nossas abordagens uma vez que carrega em sua sequência a completa cena que nos interessa, a morte da personagem Maria Cecília e o desfecho da trama.. A representação da morte proposta pelo autor da peça, e a sua representação, lida por três direções

cinematográficas será o ponto fulcral de nosso estudo que perpassa pelos meandros da Intersemiótica¹.

Caso único e *seríssimo* na dramaturgia Brasileira, Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), natural do Recife, sexto dos onze filhos do casal Mário Rodrigues e Ester Falcão Rodrigues, foi teatrólogo, folhetinista, romancista, contista, cronista, redator, comentarista esportivo polêmico, poeta, “embora menor”, segundo Sabato Magaldi (1994), jornalista de mão cheia e perscrutador-mor da alma humana.

Nesse primeiro momento da pesquisa, abordaremos algumas características e a recepção de alguns textos de Nelson Rodrigues, bem como alguns traços de sua vida pessoal que julgamos pertinentes ao desvelamento de sua poética, alicerçadora de um teatro diferenciado daquilo que, à época, era apresentado. A proposta tinha um caráter ousado, era uma empreitada excitante. Nesse cenário, tanto o teatro, como os contos, as crônicas, o jornalismo de Nelson Rodrigues como, ele próprio, com sua vida agitada e entornada de polêmicas, se tornaria um personagem deveras interessante.

Levando-se em conta o repertório dramatúrgico do autor, seremos guiados pela divisão em ciclos proposta por Sabato Magaldi, um dos pesquisadores e críticos do Teatro Rodrigueano que nos subsidiará teoricamente. Ei-la aqui:

Ciclo de peças psicológicas:

- *A mulher sem pecado* (1941);
- *Vestido de noiva* (1943);
- *Valsa Nº 6* (1951);
- *Viúva, porém honesta* (1957);
- *Anti-Nelson Rodrigues* (1973).

¹ A definição de tradução Intersemiótica para Julio Plaza “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa” (PLAZA, 2003).

- **Ciclo de peças míticas:**
- *Álbum de família* (1945);
- *Anjo Negro* (1946);
- *Doroteia* (1946);
- *Senhora dos afogados* (1947).

- **Ciclo de 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).

O diálogo de Nelson Rodrigues (e aqui nos referimos notoriamente à dramaturgia) põe em cena uma fala direta, suada de rua, extremamente econômica. A palavra usada é a do Homem comum que oscila entre a classe média baixa e o subúrbio; é simples, funcional e sem floreios, ocorre de forma contínua, destacando-se pela maneira direta. Privilegia, sobretudo, o diálogo cru, um diálogo que - como uma bofetada - desmascara em poucas palavras aquilo que a eloqüência poderia acobertar, sobretudo aquilo que respira (transpira) à repressão, moralidades (ou desvio delas), hipocrisia e demagogia.

O autor denuncia no palco, natural e hediondamente, o óbvio ululante de todos nós.

Nosso trabalho estrutura-se em três capítulos:

No primeiro, apresentaremos o autor e a obra teatral em questão (vale lembrar que interessa a nós, como objeto de abordagem nesse primeiro capítulo somente a abordagem literária da peça); adiante prepararemos um panorama da produção teatral à época que antecedeu o surgimento do autor e a passagem deste pela ribalta nacional.

No segundo Capítulo, discorreremos sobre os traços expressionistas correntes no ciclo de tragédias cariocas, tecendo críticas acerca do enredo destas peças, focando abordagens em algumas personagens. Será o momento em que abordaremos temáticas, reminiscências e particularidades do universo rodrigueano; ainda discorreremos sobre a contribuição do terceiro ciclo de Nelson para a sétima arte, já que as sete peças conseguiram chegar a (ao menos) um desdobramento cinematográfico.

No terceiro e último capítulo, preparados pelos recortes necessários já postos aqui, utilizaremos a morte como objeto de nossa abordagem Intersemiótica, fazendo considerações referentes às aproximações e distanciamentos, simetrias e assimetrias, empréstimos e reflexões analíticas decorrentes da comparação do texto literário contraposto com os textos fílmicos, as três versões de *Bonitinha, mas Ordinária*. Neste capítulo nos valeremos dos postulamentos de autores da envergadura de Charles Sanders Peirce, Maria Lúcia Santaella, Júlio Plaza dentre outros, a fim de que se valha como arguição teórica a palavra e a imagem assistidas por um recorte sígnico, semiótico e, por fim: Intersemiótico. Como o cinema leu [em três momentos diferentes] a cena do assassinato de Maria Cecília?

De que recursos a estratégia cinematográfica se valeu no processo de trânsito intersemiótico? Sendo linguagens distintas, cinema e literatura dispõem de gramáticas, estratégias, recursos e meios diferenciados para se expressarem artisticamente. Nesse contexto, é inevitável, ao leitor que conhece ambas as modalidades textuais (a literária e a fílmica), no ato da recepção, estabelecer processos intertextuais em que a comparação inevitavelmente vem à tona. Procurando evitar critérios de valor, verificaremos como se deu o processo transpositivo, ressonâncias, dissonâncias, empréstimos, possibilidades de perdas e ganhos, a (re) criação do hipotexto², em suma: as três apresentações cinematográficas da morte e o desfecho, a primeira construída em tempos de *Cinema Novo*, a segunda nos suspiros agonizantes da *Pornochanchada* decadente e a terceira do cinema *Contemporâneo*. Daí, passamos às nossas Considerações Finais, momento em que fazemos um balanço da trajetória percorrida.

² Para Genette (1982), nas relações textuais de hipertextualidade, haveria uma relação entre o texto fonte (hipotexto) que é anterior e serve de base para outro texto elaborado posteriormente (hipertexto).

CAPÍTULO I - UMA FLOR DE OBSESSÃO...

1.5- Sobre Nelson Rodrigues.

Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa, nasci menino e hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou e sempre serei um anjo pornográfico.³

-NELSON RODRIGUES-

Gênio, louco, maldito, reacionário são alguns dos adjetivos que envolvem a imagem de Nelson Rodrigues, figura subversiva e polêmica do universo artístico brasileiro; jornalista, contista, cronista, roteirista e dramaturgo, ele ousou mostrar, em uma época puritana e hipócrita, tal é hoje, **a vida como ela é...** Construiu, em sua vasta obra, personagens de comportamentos obsessivos, mórbidos, irônicos, incorrigíveis e, em especial, uma atmosfera voltada para a ideia de que os prazeres são sempre efêmeros e as alegrias escondem apenas uma realidade que não se desvendou ainda, ele Nelson Rodrigues, conseguiu fazer da ribalta a grande vazão de sua obra dramática, por vezes clássica e outras popularescas.

Admirador confesso dos trabalhos de Fiodor Dostoiéswsk e Eugene O' Neill, Rodrigues leva aos palcos o ser humano dividido entre os prazeres ocultos e os valores morais; utiliza-se, assim, da mitologia para a elaboração de ideias genesíacas, ou seja, da origem de sentimentos e de ações, como: o incesto, o parricídio, o racismo, a homossexualidade, dentre outros. Desbravador da psiquê humana, ele mostra, em seu teatro, o homem no seu trânsito pela existência, na autovalorização moral, social e ética vigente à época e que ainda permanece premente nos dias de hoje, desconsertando os expectadores de sua desagradável arte, sobretudo por evidenciar aquilo que, a todo custo, tentamos esconder debaixo dos colchões de nossas consciências, criando ainda um clima desconfortável para quem lhe assiste e enxerga, nas obras, a miséria inconfessa de nossos "eus".

Nelson Rodrigues é estômago e catarse!

Funcionando como estopim, o drama rodrigueano incorrerá em um desmoroamento moral. Em sua obra, expressa a procura de um autoconhecimento,

³ Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/nelson_rodrigues/programacao_cinema.asp.
Capturado em 12/03/2012.

inconfesso e, por vezes, monstruoso (aos olhos da sociedade), através da desconstrução da dor, seu teatro codificou processos psíquicos, tais quais manias, angústias, traumas, revoltas, taras e obsessões...

[A VIDA COMO ELA FOI...]

Nascido na cidade do Recife, em 23 de agosto de 1912, Nelson Falcão Rodrigues é o quinto filho do casal Esther Falcão e Mário Rodrigues; nasceram no mesmo estado, além do biografado, Milton, Roberto, Mário Filho, Stella e Joffre; no Rio de Janeiro, nasceram os outros oito filhos: Maria Clara, Augustinho, Irene, Paulo, Helena, Dorinha, Elsinha e Dulcinha.

O pai, deputado e jornalista do *Jornal do Recife*, após problemas políticos, escolhe a cidade maravilhosa para trabalhar como redator parlamentar do *Jornal Correio da Manhã* e, no ano de 1916, os Rodrigues aportam (depois de venderem tudo no Nordeste) no Rio de Janeiro, a princípio, para morar na casa de Olegário Mariano e posteriormente na Aldeia Campista, zona norte da cidade, Rua Alegre, nº 135, com direito a vizinhas gordas, fuxiqueiras de janela, viúvas tristes e solteironas ressentidas; enfim, cotidiano simples, cru e peculiar, tal qual a lírica do universo rodrigueano.

A primeira escola foi o Centro Educacional Prudente de Moraes (escola pública), a primeira professora foi D. Amália Cristófaró, e a primeira experiência como escritor anunciou a chegada, não somente de mais uma “redaçãozinha” de alfabetização, mas de um grande autor. D. Amália, a professora, propôs um concurso de redação na sala de aula, o prêmio seria a leitura da redação em voz alta na frente da turma, passado um tempo, redações feitas, redações analisadas e uma surpresa com gosto de espanto, um homem chega à casa, encontra a mulher nua na cama e um vulto pulando pela janela, mata a mulher a facadas, depois ajoelha-se e pede perdão; adultério, morte e sentimento de culpa marcam, já aos sete anos, a produção agressiva, mórbida e passional daquele que inauguraria, anos mais tarde, o moderno Teatro Brasileiro.



Fig.1: Nelson Rodrigues aos sete anos

Precisamente em 29 de dezembro de 1925, aos treze anos, alto, magro e de cabelos desganhados, ganhando trinta mil réis e assinando a página policial, Nelson inicia sua carreira como jornalista no *A Manhã*. O jornal foi criado por seu pai, Mário Rodrigues, logo após romper relações pessoais e profissionais com o antigo patrão Edmundo Bittencourt e com o *Correio da Manhã*, depois de ter sido preso e silenciado pelo governo da época. Nelson Rodrigues impressiona a todos com sua capacidade de dramatizar o cotidiano e as notícias comuns, especializou-se principalmente nos famosos pactos de mortes entre jovens casais de namorados, algo constante na época. Em 1927, morre sua irmã, Dorinha, acometida por uma gastroenterite; em 1928, os Rodrigues mudam-se para a luxuosa casa da Rua Joaquim Nabuco, 62, em Copacabana, momento de apogeu financeiro.

O primeiro artigo foi publicado em 07 de fevereiro de 1928, na página três, com o título “*A tragédia de pedra...*”, depois vieram “*Gritos Bárbaros*”, “*O elogio do silêncio*”, “*A felicidade*”, “*Palavras ao mar*”, todas as colunas vinham eivadas de uma grande carga poética. Isso, no entanto, perde-se quando o autor passa a assinar “*O rato...*”. Eis-nos, ante a uma clara alusão ao renomadíssimo Ruy Barbosa, em virtude de uma censura interna, fora “rebaixado” para, novamente, comandar a página policial.

1.6- Uma vida, muitas tragédias...

E confesso. O meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto. Vinte e seis de dezembro de 1929. Nunca mais me libertei do seu grito. Foi o espanto de ver e ouvir, foi esse espanto que os outros não sentiram na carne e na alma. E só eu, um dia, hei de morrer abraçado ao grito do meu irmão Roberto. Roberto Rodrigues. (RODRIGUES, *apud* GUIDARINI, 1990, p. 18).

Por conta de problemas administrativos, o sócio Antonio Faustino Porto, acaba por se transformar majoritário, colocando Mário Rodrigues como diretor. Ele fica no cargo somente um dia. Não aguenta as intervenções feitas em artigos feitas pelo novo chefe. Com a família, deixa o jornal, porém, 49 dias depois, com a ajuda do amigo Melo Vianna, então Vice-presidente, lança, no mercado, “*Crítica*”, jornal que chegou a ter circulação de 130 mil exemplares. Trata-se de um jornal de cunho político e, ao mesmo tempo, sensacionalista, que trouxe glórias e desgraças indeléveis. Em 26 de dezembro de 1929, a matéria que estampa a primeira página discorre sobre o desquite entre Sylvia e José Thibal Jr., conhecido casal da alta sociedade carioca. A matéria enfatiza o suposto adultério da mulher. Na manhã do dia 27, são surpreendidos, na redação de a “*Crítica*”, por uma mulher armada e ofendida. Era Sylvia, que mata um dos Rodrigues, Roberto, o filho mais velho, na frente de um dos irmãos, Nelson, com apenas dezessete anos. Ela não encontrou aquele que a quem procurava, o pai, Mário, que morre 67 dias, depois do enterro do filho, para desespero de toda a família.

Ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto. No mesmo dia do enterro, toda a família pôs luto. Os homens ainda podiam sair à rua de terno escuro ou com o fumo na lapela, mas suas irmãs se cobriram de preto da cabeça aos pés. Milton, o irmão mais velho, ia para o porão do palacete, antigo território de Roberto, apagava as luzes e ficava horas no escuro — à espera de um milagre que o fizesse vê-lo e ouvi-lo. Nelson apenas chorava.⁴

⁴ NOGUEIRA, Junior, disponível em http://www.releituras.com/nelsonr_bio.asp. capturado em 13/08/2012



Fig 2: Nelson Rodrigues adulto

A assassina é, por conta de influências políticas, absolvida por 5 a 2, em 23 de agosto do ano seguinte, exatamente no dia em que Nelson completava seus 18 anos. Agora sem pai, sem o ídolo, Roberto, sem esperança, precisamente conhecendo só a parte canalha desta tragédia, a qual será para sempre a matéria prima para a sua obra.

1.3- Muito Prazer, *Bonitinha*: Sobre a obra literária.

No teatro, assim como no cinema, estamos no âmbito das convenções, no âmbito das representações. Desde Aristóteles, sabemos da dimensão das artes (exceto da música) como o desejo humano de, ao se ler, ao se apreender, ao se criticar uma determinada realidade, criar-se outra e distinta realidade. Como artes que materializam a representação, no texto final do teatro e do cinema, elaborações ficcionais, está, também, a representação de alguma coisa, a representação de alguém.

[COMO SOBEJAMENTE SABEMOS, REPRESENTAR É, EM ÚLTIMA INSTÂNCIA, ESTAR NO LUGAR DE.]

Hélio Pelegrino levanta, acerca da obra de Nelson Rodrigues, uma classificação para as peças escritas até aquela data: o primeiro ciclo - integrando *Vestido de Noiva, Anjo Negro, Senhora dos Afogados e Álbum de Família* - seria o

ciclo mitológico. De *A falecida* em diante, estaríamos no domínio da comédia mítica. Importa aqui ressaltar que a classificação adotada para abordagem desta pesquisa foi a proposta por Sábato Magaldi, porém julgamos necessário, em nível de informação, dar voz às observações propostas por Pelegrino, cujas colocações são, também, necessárias quanto à caracterização das personagens Rodrigueanas:

A comédia mítica se sucede à comédia humana. Ao homem, como pura interioridade, se sucede o homem carioca, o homem do subúrbio, o ser humano particularíssimo, nascido do homem geral mitológico. (...) Da síntese intuitiva, isto é, da poesia, Nelson Rodrigues parte para a análise de caracteres, isto é, para a prosa. (...) Como Balzac, Nelson Rodrigues sabe agora que, no ambiente provinciano, nos pequenos meios alagados pela rotina, no subúrbio - que é a província do dramaturgo - se escondem as mais extensas paixões humanas. (...) Seus personagens descem do Olimpo, se aproximam de nós, dos grandes temas configurados à nossa dimensão humana e, nesse sentido, nos comovem e nos horrorizam mais, pois já agora ouvimos, por intermédio deles, a voz dos nossos próprios horrores pessoais⁵

A peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*⁶ é produção de 1963. O texto faz parte do ciclo de peças “tragédias cariocas”, segundo a classificação de Sábato Magaldi.

No ciclo intitulado *Tragédias Cariocas*, temos o retrato da instabilidade do ser humano no contexto social, um ser humano que veste uma máscara e, sob esta mesma máscara, esconde-se. São nas chagas humanas, ambientadas no cotidiano suburbano e pequeno-burguês do Rio de Janeiro, que, deliciosamente, as personagens despem-se, mostrando-se nas mais tórridas situações. Os textos são atemporais. Por isso, o teatro de Nelson Rodrigues ganha uma notoriedade diferenciada. A partir de suas especificidades temáticas, de montagens bem dirigidas (lembremo-nos de Ziembinski⁷, responsável pela direção de *Vestido de*

⁵ PELLEGRINO, Hélio. *A obra e o beijo no asfalto*. In RODRIGUES, Nelson, Teatro completo 4.

⁶ O título da peça foi uma “homenagem” de Nelson ao amigo, também jornalista – e mineiro – Otto Lara Resende.

⁷ Zbigniew Ziembinski (Wieliczka, Polônia 1908 - Rio de Janeiro RJ 1978). Diretor e ator. Apesar de sua origem européia, é considerado o primeiro encenador brasileiro. Seu espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes em 1943, marca o início do que se considera Teatro Brasileiro Moderno. Estuda em 1926, na Faculdade de Letras da Universidade Jagielonska e na Escola de Arte Dramática do Teatro Municipal de Cracóvia, onde atua em mais de vinte papéis entre 1927 e 1929. Durante dois anos, trabalha como diretor e ator contratado do Teatro Polski e Teatro Maly, ambos em Varsóvia. Em 1931, transfere-se para Lodz, para atuar e dirigir no Teatro Municipal e Teatro de Câmara. Retorna a Varsóvia em 1932, onde trabalha até o início da II Guerra em cinco companhias. Durante esse período, realiza quase cem trabalhos, às vezes

noiva, peça que oportunizou a Nelson alcançar um lugar de destaque, o *entrelugar* entre o teatro provinciano até então levado aos palcos e o Teatro moderno nacional, mais sério) de novos enfoques trazidos à baila numa época em que outro teatro era produzido.

Em consonância com o pensamento de Pompeu SOUZA,

Pela primeira vez, com ele, o teatro elevou-se no Brasil, do plano das comédias de circunstâncias ou dos dramalhões da pior tradição lusitana, para o nível das obras de arte que enterram suas raízes no chão universal da sobrevivência, porque o dos temas eternos, que nasceram com o Homem e viverão até o fim⁸

A escolha de *Bonitinha, mas ordinária* deve-se, dentre algumas especificidades da peça, sobretudo ao fato de ser uma exceção entre as demais peças do universo de Nelson Rodrigues: carrega a noção de final feliz. Ela se inclui, segundo a concepção de Sábato Magaldi, no ciclo de Tragédias Cariocas, agrupamento de peças que, ainda hoje, desperta significativo interesse da crítica em virtude de sua popularização.

No decorrer da abordagem, percebemos o caráter miserável tal qual pode ser a condição humana e a sua possibilidade de redenção, possivelmente através de um desfecho trágico, apresentado aqui por Nelson Rodrigues, na linguagem e na estrutura. Nelson Rodrigues é um autor de “obras malditas, pestilentas, fétidas, capazes de produzir o tifo e a malária na platéia”, segundo suas próprias declarações (Rodrigues *apud* Magaldi, 1981). Desta vez, o autor envereda por tudo aquilo que é convencional, ao utilizar-se do *happy end*, elegendo o amor como elemento de salvação.

acumulando as funções de ator e diretor, num repertório predominantemente comercial e convencional: comédias ligeiras, de costumes, dramas psicológicos, em sua maioria, de autores poloneses. Entre os clássicos consagrados da literatura universal, somente William Shakespeare, Anton Tchekhov, Nikolai Gogol, Oscar Wilde, Bernard Shaw e Alexandre Dumas Filho, em não mais do que dez espetáculos.

⁸ SOUZA, Pompeu. Introdução. In RODRIGUES, Nelson. Teatro completo 4.

Pelegrino conclui que *Bonitinha, mas Ordinária*

representa uma meditação dramática sobre o mistério da bondade humana. A história de Edgar, personagem central da peça, é a história de sua descida aos infernos e de sua lenta e dolorosa ressurreição. Ele se suja no pântano da vida, ele cede e concede, ele cai, ele se arrasta na lama. Há nele qualquer coisa de irredutível que não quebra. Há nele uma semente de luz que por fim explode, como um sol que nasce. E neste momento- no momento em que se curva diante do mistério da vida e do mistério do amor, e aceita a sua humana e essencial pobreza- Edgar encarna o ser humano na sua incurável vocação de integridade e de bondade⁹

O pontapé inicial da tragédia, aqui, parte de uma indecorosa proposta feita a Edgard (contínuo suburbano empregado em uma empresa do industrial Werneck): casar-se com Maria Cecília, que tivera sido vítima de um acidente. A pequena em questão é filha do chefe e o tal acidente, é um estupro coletivo, o que, já que não é mais virgem, impede-lhe, agora, de acordo com os valores vigentes na sociedade, de consumir núpcias de forma convencional. Em contrapartida, nosso herói nutre um sentimento puro por sua vizinha, Ritinha, e terá de escolher um caminho a seguir, oscilando entre o

desamor, interesse, fortuna, de um lado; e, de outro, amor, desinteresse, miséria. Ou vida fácil, resignação à materialidade; e vida difícil, encontro da espiritualidade. Imanência versus transcendência. Perda da alma e regozijo do corpo, e sacrifício do corpo e salvação da alma. Tantas dicotomias da ética religiosa, isentas, no caso, de maniqueísmos empobrecedor¹⁰.

Dividida, estruturalmente, em três atos, *Bonitinha* inicia-se com Edgard e Peixoto, ambos bêbados num balcão de boteco; Peixoto indaga a Edgard: “você é o que se chama de mau caráter?”¹¹. É ele o aliciador do noivo; em resposta, Edgard devolve: “o mineiro só é solidário no câncer”. Sendo assim, ele se confirma como um mau caráter, mostrando-se disposto a tudo para ascender social e financeiramente, e mais, ainda esboça interpretação acerca da frase do Otto (a tal frase é referendada a Otto Lara Resende, escritor e jornalista mineiro):

⁹ PELLEGRINO, Hélio. *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*. In RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 4*.

¹⁰ MAGALDI, Sábato. Introdução de *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, Tragédias cariocas II.

¹¹As citações, aqui expostas (refiro-me às falas), todas, são de RODRIGUES, Nelson. *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*. Teatro completo, Tragédias cariocas II.

EDGARD__ Mas uma frase que se enfiou em mim. Que está me comendo por dentro. Uma frase roedora. E o que há por trás? Sim, por trás da frase? **O mineiro só é solidário no câncer.** Mas olha a sutileza. Não é bem o mineiro. Ou não é só o mineiro. É o Homem, o ser humano. Eu, o senhor, qualquer um, só é solidário no câncer. Compreendeu?

PEIXOTO__ E daí?

EDGARD__ Daí eu posso ser mau caráter. E pra que pudores ou escrúpulos se o homem só é solidário no câncer? A frase do Otto mudou minha vida. Quero subir, sim quero vencer.

Edgard, nesse momento, entrega-se à frase e aceita-a como verdadeira, sem pensar nela com mais profundidade. Naturaliza-a. Segundo Sábato Magaldi, “*não será difícil perceber que a frase constitui a retomada e variação de um conceito dostoienskiano*¹², *tão caro ao escritor mineiro e a Nelson Rodrigues: Se Deus não existe, tudo é permitido*”¹³. A contundente frase do Otto norteia a peça toda. Mais que um mero dizer, chega a supô-la como personagem principal. Individualista, mesquinho, nada generoso e humano, somente em situações limites o ser humano transformar-se-ia num ente condescendente. Antes disso, o mal teria tomado conta de tudo e de todos; a frase entranha o andar, a maneira de ser dos personagens na trama: é ela quem aponta, através de sua aceitação ou negação, o caráter e a posição daqueles frente às oportunidades da vida.

Igualada a autoridade judicativa de Deus na frase do personagem de Dostoiévski, a solidariedade, na frase de Otto, transforma-se em elemento de valor transcendental, essencial para o acatamento da ética e do que ela supõe, implícita e obrigatoriamente, de normatização das ações humanas. Existindo, a solidariedade oferece respaldo à boa ação e justifica a correção na conduta; serve de alimento salutar ao caráter e dignifica o espírito; é estímulo para o conagraçamento e para a fraternidade desinteressada, a partir do discernimento sustentado entre o proibido e o permitido. Inexistente a solidariedade_ com o homem sendo solidário apenas na doença terminal, ou seja, quando ele pode se comprazer com o fato de a morte ser do outro e não dele_ , a frase induz, então, a um fatalismo, a um niilismo moral permissivo e tolerante a toda e qualquer conduta que o homem queira, arbitrariamente, adotar. Desapareceriam todos os

¹² A badalada frase do Otto Lara Resende retoma (possivelmente) a noção de: "SE DEUS não existe e a alma é mortal, tudo é permitido", proferida na obra *Os irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski, enunciado profundamente racional. Não se trata do lamento de uma mente frágil. Os Karamazov são especialistas na pureza da razão teórica e prática. Movimentam-se em direção aos exageros da "função razão": o objetivo é fundamentar o mundo pela sua decomposição e posterior reconstrução conceitual abstrata. Só que eles não encontram esse fundamento. Ao contrário, percebem a realidade despedaçada do mundo. O "tudo é permitido" emerge dos estilhaços do mundo.

¹³ MAGALDI, Sábato. Introdução de *Teatro completo de Nelson Rodrigues*, Tragédias cariocas II.

compromissos com a ética e com os critérios discernentes entre o bem e o mal. É este o dilema de Edgard, resumindo a frase mote da peça¹⁴.

Na segunda cena, somos apresentados à figura de Ritinha, e de sua família, Dinorá Aurora e Nadir, suas irmãs mais novas e D. Berta, a louca da família, vizinhas de Edgard.

Ritinha tomara para si a responsabilidade matriarcal depois que a mãe, acusada de um roubo nos correios, enlouquece, em virtude de sua inocência e da forma como fora exonerada de suas funções. Mais que uma irmã, a responsabilidade de Ritinha é tamanha àquela família, na qual ela se põe frequentemente a alertar as irmãs quanto à presença de um vizinho e de seu *jeep*, proibindo-as de “pegar carona”. A carona é um pretexto para a perda da credibilidade pessoal. Pegar carona, segundo as convenções hipócritas da sociedade do pós-50, já que, para uma moça de família tal permissividade significaria ser entendida aos olhos da “moral e dos bons costumes” como uma moça fácil, de caráter duvidoso, baixo valor, despertadora da desconfiança alheia, uma vez que automóvel *“facilita pra burro”* e *“numa simples carona pode acontecer tudo”*, significava na obra a quebra desses paradigmas.

Em uma discussão acalorada, Ritinha desentende-se com Aurora, isso depois de Ritinha ser acusada de estar flertando com o vizinho. Daí o porquê da demasiada preocupação da primogênita. Neste instante, D. Berta, a mãe louca, descontrolada, acaba por reagir àquela situação, pondo-se a andar para trás de forma desorientada, de forma não coordenada, acalmando-se apenas quando da atenção de Ritinha. O ato de andar para trás comporta, obviamente, suas simbologias. Dinorá apavora-se, *“(numa histeria) - segura a mamãe! Não deixa a mamãe andar pra trás!”*. Na sua fala de louca, D. Berta narra o roubo nos correios, do qual conheceremos mais detalhes no estudo do terceiro ato.

Ela fora acusada, julgada e punida injustamente. Temos, aí, a gênese do seu estado, supostamente, alienado psiquicamente, seu afastamento da realidade. Na cena seguinte, conhecemos o apartamento de Edgard, que ainda mora com a mãe, D. Ivete. São os dois apenas. Visitado por Peixoto, intenta dar continuidade a uma negociata iniciada no bar, na noite anterior. Peixoto, em missão específica, é recebido pelo tímido contínuo. Este pede desculpas pelo comportamento e pela

¹⁴ MARTUSCELLO, Carmine. *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*, p. 167.

frase de Otto Lara Resende, proferida. Afirma, tentando ganhar a simpatia de Edgard, que ele esteve brilhante, repetindo e exaltando a frase: "*Você deu uma interpretação brilhante da frase. Brilhante! Um momento! Você diz que não é bem o mineiro, mas o próprio homem, o próprio ser humano. E se homem e isso, tudo é permitido. Eu concordo. Sou da mesma opinião.*"

Indo certo ao ponto, Peixoto trata de, rapidamente, saber se a Edgard interessa a proposta, que lhe foi oferecida, de, sabendo do ocorrido e mediante pagamento, casar-se com Cecília. Fornece-lhe, dessa vez, alguns detalhes do "tal acidente inclusive". Edgar hesita e passa a questionar Peixoto sobre as reais vontades da moça. Surpreende-se ao saber que tudo foi, na realidade, uma iniciativa dela mesma.

Torna-se perceptível, no hesitar de nosso herói, face à oportunidade dada, uma certa fragilidade: ele não é um "canalha integral", se fosse, teria, diante do montante que lhe foi oferecido, aceitado de imediato; tampouco, nessas circunstâncias, interessar-lhe-ia a opinião da "pequena". Existe, entretanto, algo que o coloca em dúvida, que o manteve íntegro, até então.

Somos seres duais. Dentro em nós, em permanente luta, dialogam, ininterruptamente, "um deus que chora e um diabo que ri"¹⁵. Extrapolando o texto, Nelson Rodrigues, sem dúvida, oportuniza ao leitor, ao espectador, um encontro com a natureza vil, condição nossa de cada dia e a possibilidade da redenção oportunizada através da negação do imoral. Manter-se íntegro é, antes de tudo, um ato de coragem, um ato de integridade com os próprios valores morais, um ato, no caso, ousado por poucos. Somos sempre tentados pelas oportunidades, principalmente, pelas oportunidades em que o ilícito, o imoral, a quebra às convenções estão em jogo.

No Cristianismo, a tentação aparece já no livro do Gênesis¹⁶ e, segundo essa premissa bíblica, situa-se, portanto, na origem do ser humano. Edgard chegaria às vias de fato? Iria contrair as vantajosas núpcias? Aceitaria o cheque que chegava em momento tão oportuno, já que estava completamente endividado? Indaga-se o espectador, que, por fim, não consegue eximir-se de investigar a si próprio: e eu, até aonde iria?

¹⁵ Verso de Olavo Bilac.

¹⁶ Gênesis 3: Tentação e queda.

Na sequência da trama, conversando com Osiris (porteiro do edifício, que agradece pela indicação da homeopatia, quando da doença de seu filho), Ritinha alerta-o em relação a Alírio, namorado de Aurora, apontando o seu lado mau. Como prova, relata que ele, numa dada ocasião, cegara “um gato com a ponta de um cigarro”. Percebemos aí, numa minúcia, o amor que Ritinha carrega dentro de si, ao preocupar-se com o filho do porteiro e com o andamento da vida das irmãs quando de sua ausência, ou seja, mais uma prova de que guarda algo de nobre na exuberante aparência.

Edgard, no percurso, possuído pela mistura de adrenalina, e tendo na memória a frase do Otto Lara Resende, ameaça Ritinha, convencendo-a a deixar-se beijar. Daí para a evolução da entrega há apenas um pequeno e inevitável passo. A posse só não se concretiza em decorrência da aparição, súbita, de Nepomuceno (um leproso) naquele local, o que termina por salvá-la de uma agressão sexual:

EDGARD (desesperado de pena e remorso) __ Ouve, Ritinha. O que eu fiz. Ouve. Eu reconheço que foi uma indignidade. Aquele leproso apareceu no momento exato. Foi ele que te salvou e me salvou. E agora responde. Responde? __você está com raiva de mim?

RITINHA__ Estou sim. Com raiva. Ou você queria o quê? Aprendi mais, numa hora, do que em toda a minha vida. Por que é que você fez isso? Afinal, por quê?

EDGARD (triste) __ quer saber mesmo?

RITINHA__ Quero.

EDGARD__ Ritinha, eu quase a violei porque o mineiro só é solidário no câncer.

Tentando justificar seus atos, ele fazendo uso da frase do jornalista mineiro, emblematiza o descompromisso do caráter existente na alma do ser humano. Edgard, nesse instante crucial de sua vida atribulada e difícil, não encontra motivos para ser bom.

[A VIDA É CRUEL...]

Trata-se, no caso de Nelson Rodrigues, sempre de **A vida como ela é...** Ritinha acabara de ser molestada pelo ex-patrão de sua mãe, o mesmo do golpe dos correios; o pai falecera no hospício e fora enterrado com a ajuda financeira da

vizinhança, enfim, uma vida de desgraças, por isso indaga-se: para que amar ao próximo, para que ser bom? Edgard ainda não teve que fazer a escolha, se aceita a frase como norteadora de suas ações ou não. As ideias borbulham em sua cabeça, e ele não encontra uma justificativa plausível pra agir corretamente. Como já foi analisada, a época em que tais fatos ocorrem, segundo Jacques LACARRIERE,

é não é somente um mundo opaco, entorpecido, e prometido à morte, mas, sobretudo, um mundo devido a uma monumental maquinação, um mundo não previsto, não querido, viciado em todas as partes, onde cada coisa e cada ser são o resultado de um mal entendido cósmico¹⁷.

Na cena IV, adentramos a casa do Dr. Werneck, rico industrial, patrão de Edgard, sogro de Peixoto, esposo de Lígia e pai de Maria Cecília. Posse, quase sempre, traduz-se em prepotência, em arrogância. Trata-se de um homem petulante e certo de sua superioridade (em virtude da condição social que ocupa) frente ao futuro genro, o qual é humilhado, rechaçado e lembrado de sua trajetória na empresa (ele começou, na empresa, como contínuo), que na obra de Rodrigues reaparece quase como um estigma, vide, por exemplo, só para ilustrar, *Os sete gatinhos*), enlace em alguns pontos da cena chega a confundir-se como uma negociata, um acordo financeiro:

WERNECK (numa cínica ressalva) – Com licença. Eu insisto porque. Não é uma humilhação gratuita. Absolutamente. Interessa a mim que você seja um ex-contínuo pelo seguinte: - porque o ex-contínuo dará valor ao dinheiro, à posição, à classe de minha filha. Por exemplo: - eu vou lhe dar um título de sócio do Country Club. Quanto custa, Peixoto, quanto custa um título de sócio do Country ?

Vale lembrar que, sobretudo à época, década de 60 (e até mesmo nos dias atuais), ainda imperavam valores morais, religiosos e tradicionais tão bem demarcados nos quais a única possibilidade de casamento que restava a uma moça que, como Maria Cecília, sofrera o “acidente” seria, de fato, a compra de um noivo, já que um casamento convencional seria improvável. Para continuar ostentando uma vida de aparências, o Dr. Werneck acaba por conseguir um genro Rodrigueano, por um bom preço e um excelente arranjo para aquela situação que tanto maculava a imagem do seu lar.

D. Lígia, esposa de Werneck, num instante de informação, busca amenizar a situação dando conta da pureza da filha, de suas virtudes e de como, mesmo depois

¹⁷ LACARRIÈRE, Jacques. *Les Gnostiques*, p. 24 e 25.

da curra, afirmando que ela “continua pura”. Desta forma, Lígia comporta-se de forma oposta a Werneck (que trata tudo de forma fria e comercial, como numa reunião de negócios). Ele imprime outro tom à conversa. Insiste na importância do casamento, na gratidão ao futuro genro, Nelson Rodrigues usa do mecanismo de defesa da negação¹⁸, erigido a partir da obra de Sigmund Freud; mesmo depois de toda a crueza de sentimentos baixos exteriorizados pelo esposo, ela insiste em vê-lo como um homem bom. Na realidade, cada qual vê o mundo de acordo com a sua ótica interior. É isso que ela, D. Lígia, vê, ou melhor, que ela quer ver. É o mundo das aparências sobrepondo-se ao mundo real.

D. LÍGIA (revoltada) – Você fala como se estivesse comprando um genro! E eu não admito, Heitor. Não admito que você trate o casamento de sua filha. A filha menor, a caçula. Como se fosse toma lá e dá cá. Heitor, o casamento é outra coisa. É um matrimônio.

WERNECK (com humor não isento de simpatia) – Lígia, não atrapalha! É gozado. Eterna mania. Lígia, que você seja grã-fina está certo.

D. LÍGIA – eu não sou grã-fina.

WERNECK – A mulher pode ser grã-fina. O homem é que não pode ser grã-fino. Lígia, o homem tem que ser macho! Pelo amor de Deus!

D. LÍGIA (quase chorando) – se você continuar assim, eu me retiro.

WERNECK (divertindo-se grosseiramente) – Ora, meu Deus!

D. LÍGIA (para os outros) – Meu marido é bom!

WERNECK – você me considera um cafajeste!

D. LÍGIA (alterada) – Nunca!

WERNECK – Acha que eu faço barulho enquanto como!

D. LÍGIA (desesperada) – Vou lá pra dentro. Com licença.
(sai D. Lígia. Para um momento na porta. Volta-se como se fosse xingar o marido.)

D. LÍGIA (soluçando) - Você é bom Heitor. Você é bom!

¹⁸ Diante de aspectos que nos causam medo, crítica ou exposição negativa de si, o *Ego* sob forte pressão do inconsciente, reage com mecanismos de defesa que são atuações verbais e comportamentais. A negação é um mecanismo de defesa que o sujeito faz uso quando sente culpa, vergonha ou em última análise, medo em relação a algum fato que lhe é desagradável. É uma forma de mentira que o sujeito conta para si mesmo, tão intensamente, que se torna verdade para ele, insistindo que seja verdade, mesmo não havendo comprovações.

Assim, mais uma vez, o autor pesquisado oferece-nos, com seu contundente texto dramático, uma pílula de seu universo: enquanto D. Lígia insiste em atenuar a celeuma formada naquela sala, Werneck, além de ignorar as intenções dela, ainda se põe a desnudar e a esmiuçar cenas de sua cotidianidade. Em tom de denúncia, só para exemplificar, exclama (em direção à esposa): “Acha que faço barulho enquanto como”, contrapondo com este fato o discurso idealizado da cônjuge, revelando portanto [e com prosaísmo] a intimidade crua do dia-a-dia.

Ao fim da cena (e, também do ato), já cansado da forma como fora tratado desde o início da reunião-visita, e, desgastado pela real situação de que participa, Edgard decide impor sua opinião, levanta-se pede demissão e ofende Werneck:

EDGARD – Escuta aqui. E você também, Peixoto. (para Werneck) Você. Você ao é doutor, não. E você, olha! Eu não vou me casar com sua filha. Não vou, não! E saio do emprego. Enfie os 11 anos, a estabilidade! E fique sabendo. Sou um ex-contínuo. (*Num berro maior*) E você um filho da puta!

É-nos apresentada, já no segundo ato, uma Maria Cecília persuasiva, que, na visita a Edgard, tenta fazer com que ele reveja sua postura frente àquela situação. Isto nos revela a sua real intenção: seduzi-lo, perceptível nas rubricas do texto – “*melíflua*”, “*sôfrega*”, “*suplicante*”, “*vivamente*” e “*com certa voluptuosidade*”. E mais, ela, assim como o pai, coloca em questão a posição social do rapaz, assunto delicado para Edgar. Em outra cena, declara não ser “*defunto de cova rasa*”. Denota, com isso, sua aversão àquela função profissional ocupada no passado e sua intenção de ascender socialmente, mas Maria Cecília deleita-se ao se lembrar dessa passagem e, sádica e ironicamente, crava as unhas naquela ferida:

MARIA CECÍLIA – Tão lindo, tão lindo ser esposa de um ex-contínuo. Ex-contínuo. É gostoso. Acho.
(*Maria Cecília apanha entre as mãos o rosto de Edgard*)
MARTA CECÍLIA – (*baixo e sofrida, com certa voluptuosidade*) – Contínuo.

Maria Cecília e Werneck são resultados de um mesmo contexto social. O poder do dinheiro, socialmente falando, dá o tom claro da primazia e da hierarquia social.

Cena seguinte: somos apresentados às condições indignas, as dificuldades que envolvem a vida de Edgar e Ritinha (e demais condôminos). D. Ivete, mãe de Edgard, auxilia-o num banho de caneca, nas imediações de um tanque, momentos

antes da visita de Maria Cecília e Peixoto. A mãe, dialogando com Edgard, compara-o com o falecido pai, já que, depois da demissão do emprego, o futuro noivo de Maria Cecília passara a, constantemente, chegar embriagado em casa. D. Ivete se desespera com a situação financeira da casa e aconselha o filho a desculpar-se com o antigo patrão, pensa que o filho, mais uma vez, deve se humilhar, se retratar. Ela o aconselha: "*Baixa a cabeça Edgard!*".

Neste diálogo entre mãe e filho, inexistiu qualquer coisa de ternura ou complacência. Há, sim, somente uma concreta preocupação. Preocupação imediata e, de certa forma, irreversível. Vítimas de um determinismo social, na vida que ambos levavam, na situação miserável em que sobreviviam, mesmo que quisessem, não existiam condições para o orgulho, para a soberba. A mãe estava preocupada somente com o andamento precário e defasado das finanças do lar. Não havia, portanto, espaço para reconsiderações, para escrúpulos. A falta de dinheiro era a sua realidade. Em decorrência dessa falta, tudo ficava pior. Não havia, portanto, nenhuma outra alternativa. O filho teria de ceder.

A pobreza das personagens extrapola o âmbito do material, espalhando-se, também, pelo espiritual, pelo interior, abalando as convicções.

A crueldade apregoa-se enquanto caráter advindo da pobreza material resultando, também, em uma pobreza espiritual – expressa, aqui, pela personagem de D. Ivete. Afinal, contrapondo a sentença acima, temos Werneck, de contrária condição financeira e com total ausência de nobreza espiritual. E aqui, não estamos adentrando no plano do impalpável, do difuso ou tampouco na Categoria do *numinoso*¹⁹, pensa-se relacionar estas personagens como representantes da intrínseca maldade (será esta a palavra) subjacente à natureza humana, os humanos decaídos e incapazes de se levantarem. Se não houver interferência divina, nenhuma ação será boa, toda ação estará fadada ao terreno, só a partir da suposta intervenção poder-se-ia alcançar algum ato digno ou bom,

Todavia, se o homem fosse bom, agiria de outra forma. Agora, porém, porque está nesse estado [decaído], ele não é bom nem possui o poder de se tornar bom. Seja

¹⁹ A pesquisa erige-se, nesse momento, baseando-se no conceito de numinoso postulado OTTO, Rudolf em *O sagrado*: "o sagrado é, antes de mais, uma categoria de interpretação e de avaliação que, como tal, só existe no domínio religioso. (...) esta categoria é complexa; compreende um elemento com uma qualidade absolutamente especial, que escapa a tudo o que chamamos racional, constituindo, enquanto tal, uma *arrêton*, algo inefável." p.13

porque não vê em que estado deve se colocar, seja porque, embora o vendo, não tem a força de se alçar a esse estado melhor, no qual sabe que teria o dever de se pôr²⁰

Na sequência da peça, a cena abre-se apresentando a casa de Ritinha. Na ausência da mesma, o mancebo delinquente de Aurora (irmã de Ritinha), Alírio, acaba por induzi-la, juntamente com suas irmãs, a irem a uma festa de um milionário, na qual, além de um suposto concurso de *twist*, cada mulher ganhará uma joia. Havia uma imposição, todas deveriam ir. Dinorá (a caçula das irmãs) é, no entanto, a única que se preocupou, nesta ocasião, com o que iria pensar a mais velha. Decepciona-se com a desobediência das mais novas. D. Berta, na sua inquietude de louca, assiste a toda a conversa sem nada fazer, ainda que percebamos uma forma desta de comunicar-se com o mundo ao se por a caminhar para trás, o que denota alguma noção de percepção acerca da mudança de ambiente, de uma nova aura instaurada no espaço da cena. Só no terceiro ato é que o leitor fica sabendo que haveria um estupro planejado para acontecer naquela festa. As meninas, na verdade, seriam levadas para um espetáculo sexual (e elas seriam as protagonistas) organizado por Werneck, tendo os amigos deste como espectadores.

Na tentativa de chegar-se à família de Maria Cecília, Edgard, após ter aceitado a proposta de enlace, mais uma vez é recepcionado por Werneck, que o recebe trajando “*um lençol da cintura até o joelho*”, isso porque acabara de sair de uma sessão de massagem. Na sua eterna ironia ferina, indaga, provocativamente, ao futuro genro “*como vai a frase?*” e denuncia “*agora os grã-finos se cumprimentam assim, de uma calçada para a outra, aos berros: ‘Fulano! O mineiro só é solidário no câncer’*”.

Edgard, ainda perplexo com a repercussão tomada pela frase, desconversa: “*piada besta*”. Enquanto o inescrupuloso industrial discorda:

WERNECK – Discordo. Mas completamente! Em absoluto e por que besta? Rapaz, fiz uma experiência com minha mulher! Ontem. Foi ontem. Na hora de dormir, viro-me e digo, de sopetão: “Fulana, o mineiro só é solidário no câncer”, minha mulher ficou pálida, branca, meio alada. E não dormiu. Palavra de honra. Passou a noite em claro, rapaz! Em claro! As sete horas da manhã, estava com eczema no ouvido, lá dentro.

²⁰ AGOSTINHO, Santo. *O livre arbítrio*. Livro III, 18, 51.

Edgard posiciona-se de forma contrária ao teor corrosivo, à pólvora existente na tal frase do Otto. Busca, talvez, por uma certeza, por uma percepção mais acurada de que há algo relevante, emblemático e devastador na frase. Tem que negá-la, busca atribuir-lhe uma importância menor. Anseia apagá-la. Ela, no entanto, persiste, como uma vela que não cede ao vento, persiste com seu o poder de destruição avassalador, corrosivo.

Estamos, uma vez mais, em contato com o combustível certo para fustigar a existência humana; somente depois da experiência com Lígia, apresentada por Werneck, é que Edgard acorda para a contundência e amplitude da frase e percebe, na noite passada em claro, a dimensão da mensagem que o instiga, que o intriga, que o confunde. Edgard tinha feito uma visita ao seu antigo chefe na intenção de “falar sério” com ele. Falar sobre o “mal entendido”, “como diz o brasileiro”, falar sobre o que tinha acontecido na última vez em que dividiram a mesma sala, quando do pedido de sua demissão. Edgard, na realidade, não aceita a sua nova condição, diz não ter mais trabalho. Werneck retruca que ele “não precisa trabalhar”, sugere até que não vá mais ao emprego, que somente passe lá para receber. Edgar, consumido pela indignação de homem honesto, esbraveja, afirmando que quer continuar a trabalhar. Tenta se convencer: “eu não sou Peixoto”. Surge, no entanto, outro momento de humilhação. Face à indignação de Edgar, Werneck pede que ele apanhe o talco e o espalhe nas suas costas. Surge, daí, uma ideia, uma prova, um teste de caráter:

WERNECK – Pois então escuta. Quero esse casamento. De qualquer maneira. Vou fazer contigo uma experiência que eu fiz com o Peixoto. Você diz que não é Peixoto. Vou testar teu caráter. É um teste (...) (excitadíssimo) – é o teste. Mas se você tem caráter. E eu acredito. Se você tem caráter, rasga o cheque. Tão simples! Rasga e depois atira na minha cara o papel picado. Ou você é Peixoto!

Segurando o cheque em uma das mãos, Edgard poderá se ver livre da pobreza. Se antes era a frase daria os rumos para novas atitudes, nesse instante é a sua atitude que dá novo contorno à frase. Esta decisão é adiada, surge, pois, na última cena de *Bonitinha, mas ordinária*. Edgard acha repulsivo ser comparado ao seu aliciador Peixoto, personificação do mau caráter. Deixara-se, é bem verdade, se manipular, aceitando o dinheiro do sogro, Werneck. Ao contrair núpcias com Tereza, abandonou a honradez, a hombridade e a dignidade mínima que ostentava,

deixando, inclusive, que em seu lar fossem recebidos amantes da esposa. Isso, pela formação que recebeu, pelas convenções sociais, incomoda-o. Não tanto pela traição em si, mas, ainda que talvez inconscientemente, pelo fato de o lar ser o lugar sacralizado pela sociedade, pela família, pela religião, pelos valores morais incorporados à noção de intimidade conjugal, valores estes nunca discutidos.

Decidido a levar Maria Cecília ao altar, não somente por questões financeiras, e sim porque gosta da pequena, Edgard reflete, querendo se convencer: “sempre achei que podia me apaixonar por Maria Cecília”. Ele, por fim, à guisa de despedida, combina um último encontro com Ritinha. Seria o derradeiro encontro com a garota. Em um lugar não só discretíssimo, mas um tanto mórbido: o Cemitério do Caju. Apesar de achar a ideia, aliás, o local, inusadíssimo, apaixonada, Ritinha segue para o destino em que será o *locus* de uma revelação: toma conhecimento do casamento de Edgard e Maria Cecília. Dentro de uma cova, Edgard solicita o beijo de despedida, ao passo que Ritinha “*com um jeito provocante e ordinário*”, responde: “Te dou o beijo e o resto! Tudo! Mas de graça, não!”. Revelando, assim, com brutalidade, com deboche, com agressividade, sua condição de prostituta. Ritinha, no entanto, revela mais: o seu amor, diz não poder mentir para aquele que é alvo deste sentimento nobre, Edgard.

A prostituta acredita que o amor passa pela sinceridade, pela cumplicidade e por outros bons sentimentos. Cumpre dizer que, da mesma forma como na ocasião em que foram flagrados por Nepomuceno, novamente temos uma cena de amor interrompido; só que desta vez pelo coveiro-luso, que os orienta a rapidamente terminarem o ato, alertando-os que “daqui a pouco está aí o enterro”. Afeito aos encontros amorosos naqueles sítios, o coveiro, prosaicamente, interrompe uma relação amorosa em tom de tragicomédia.

Em conversa com o marido, já na mansão dos Werneck, Lígia discorre acerca da simplicidade que deve ser o enlace da filha caçula, a matriarca propõe uma cerimônia opaca, sem vestido de noiva. O marido, cinicamente, discorda, alega que ninguém sabe do acontecido.

“*Deus sabe*”, conclui Lígia, ao passo que para Werneck, “*Deus não se mete*”, mas acaba concordando com a esposa, para evitar maiores atritos, uma vez que acreditara piamente que uma operação reconstrutora daria novamente pureza à mocinha e isso seria o suficiente para resolver de vez o caso.

“A família de minha mulher (refere-se à Tereza, irmã de Maria Cecília), de tua noiva, começou a apodrecer. E nós, eu e você, também, Edgard” [já no 3º ato]. É com esta frase que, alcoolizado, Peixoto alerta Edgard, assumindo sua canalhice própria. Na ânsia da negação, Edgard afirma que não se deixara comprar, Ele usa como argumento, que “gosta da noiva”, e isto o isentaria da mesma condição de Peixoto. Peixoto, porém, além de declamar uma vez mais a frase do Otto, acaba por inserir outra: “vamos apodrecer juntos” (vide *Doroteia*)²¹, e se afasta.

Chega Maria Cecília, juntamente com Edgard, e rumam para um local escolhido pela noiva; lugar ermo e de duvidosa localização: “Este lugar aqui é meio perigoso. Podemos ser assaltados. Não passa ninguém, nada por aqui”.

Ela narra como sucedeu o estupro. Em *flashback*, visualizamos a tórrida cena: ela estava com Peixoto e aprendia a dirigir. O carro quebra, e os dois são abordados por um homem, Cadelão, que se disponibiliza a ajudá-los; sorratamente, com um golpe, Cadelão acerta Peixoto, deixando-o desmaiado. Segundo Maria Cecília, era este o negro que “mandava no bando”, teria sido também este “o primeiro”, surgindo depois os comparsas. Em outro momento, ela declaradamente alterada e febril, delira ao narrar a ocasião em que, por vezes, escuta uma voz dizendo este nome “Cadelão, Cadelão” e mais, conta que um dia ligaram para a residência dos Werneck e proferiram tal exclamação: “Maria Cecília, você gostou de ser violada”. Ela supõe, naquele instante, ter sido Cadelão o emissor da ligação telefônica.

Cena seguinte, na tentativa de explicar-se ao amado, Ritinha busca Edgard para contar a ele o que de fato acontecera na ocasião em que ela dera um “*mau passo*”, revela que, quando do roubo dos correios, ocasião em que sua mãe foi acusada injustamente, e ela (Ritinha) teve de ceder às investidas do Presidente da Comissão de Inquéritos, na tentativa de que este viesse a inocentar sua mãe frente às investigações as quais estava sendo submetida, e narra o dia em que, assim,

²¹ A peça *Doroteia*, de Nelson Rodrigues, é considerada, por Sábato Magaldi (crítico literário), como uma das quatro Peças Míticas do maior dramaturgo do teatro brasileiro. Foi escrita em 1949, estreada em 1950 no Teatro Phoenix, no Rio de Janeiro, sob a direção de Z. Ziembinski. Pertence a uma época de sua obra nomeada por ele próprio como sendo a do “Teatro Desagradável”. As outras três, anteriores a ela, são: *Álbum de Família* (1946), *Anjo Negro* (1947) e *Senhora dos Afogados* (1947). Tratam de temas de difícil aceitação social e foram repudiadas pela censura e pela plateia quando a elas apresentadas, principalmente *Álbum de Família*, a qual só estreia vinte e dois anos depois de sua produção, e cuja trama enfoca a relação familiar fundada no incesto, mostrando a brutalidade nos impulsos humanos, o suicídio, a loucura etc. Vemos, em sua obra, a existência tratada como dor universal na qual temos a morte punindo o sexo e o sexo punindo a morte.

como Maria Cecília, fora violada pelo chefe de sua genitora, na esperança de acalmar o andamento do inquérito. Atônito, Edgard compreende que já não é mais uma, e sim, *“duas pequenas que (muda o tom) Violadas”*. Edgard sai de cena, entra Osiris, porteiro do prédio, avisando que as irmãs de Ritinha foram levadas por Alírio, a uma festa *“lá pros lados do Leblon”*. Ela, rapidamente, entende que a noitada, trata-se, na verdade, de um estupro coletivo.

Em seu drama, na sala de casa, entre queimar ou não o cheque, reaparece Peixoto para levar Edgard a uma festinha organizada pelo futuro sogro, Heitor, Peixoto intenta mostrar a qual família o ex-contínuo estará entrando; já no Palacete da Gávea, ao som de risos altos, regados ao álcool e à droga, Werneck intima seus convidados a participarem de uma sessão de “psicanálise de galinheiro”. Dá-se preferência terapêutica às mulheres casadas e com maridos presentes, tendo como alvo das confissões, sobretudo, as vidas sexuais dessas distintas senhoras da sociedade, revelações que perpassam quantias e motivos dos prostitutas por elas pagos.

Peixoto e Edgard espreitam tudo, estrategicamente posicionados em um canto do andar de cima da casa, é quando Werneck anuncia o “show”: Todos irão se deleitar vendo um crime sexual, e antes de qualquer instante de repressão acerca do que está para acontecer, Werneck é taxativo em suas convicções sobre o poder econômico. Esbravejante ele diz: *“Vou indenizar, compreendeu, pai, mães, as pequenas. Tapo a boca da família, rapaz. O negócio dá em nada”*. Apesar de discordar do que já está acontecendo, Edgard, sem forças para combater aquilo que aja está para acontecer, retira-se (*“Fugi para não ver”*).

Ritinha, ainda no táxi, pressente a crueldade que já estava acontecendo às suas irmãs. Chegando à mansão, vê-se encurralada, e sua indignação desdenhada pela agressiva ironia do dono da festa, que negocia a virgindade das mocinhas, diz que paga pelas irmãs, proposta aceita por Ritinha, ainda que preferisse vê-las casadas, cumprindo sua obrigação familiar de proteger as menores, agora, ela já pode *“morrer queimada, como essas do jornal”*.

Em contrapartida, Werneck, alega estar se despedindo:

WERNECK (dominando-a, com sua voz e a sua fúria)_ Sua vaca! Eu estou me despedindo. Estou dando adeus. Adeus às minhas empresas, os meus cavalos! Cavalos, adeus! Nós vamos morrer. Tudo vai morrer. E você. Você vai dançar nua, me xinga! Me dá na cara!

Entendemos a despedida de que fala Werneck, como uma causa da sua absoluta descrença no ser humano, a certeza da frase de Otto Lara. Nesse instante, Werneck diz: “Se Deus não existe, então tudo é permitido”.

A morte, aqui, é encarada como fim absoluto, não como transcendência²², assim, “Hoje vale tudo”. Por isso, ela (a ideia da morte como finitude absoluta) passa a ser um subterfúgio para todas as indignidades possíveis, atitudes vis, o grotesco é permissível, uma vez que o porvir não virá. Um exemplo de libertino (este, gnóstico), Werneck, disponibilizou-se a viver de tudo, passará por todas as experiências antes de deixar o *corpóreo*, na comemoração total da descrença do divino, perceptível até aqui em sua derrocada moral. Acerca dos gnósticos e suas permissivas atitudes para evitar a reencarnação, Santo IRINEU conclui:

Portanto, como dizem os escritos deles, é preciso que as almas, feitas todas para a experiência da vida, ao sair dos corpos, não lhes falte nenhuma, porque, se por acaso faltar alguma coisa à liberdade deles, serão obrigados a voltar em outro corpo. Eis porque, dizem, Jesus contou esta: “Enquanto está a caminho teu adversário, procura libertar-te dele para que não te entregue ao juiz e o juiz ao guarda e te tranque na prisão; na verdade, eu te digo, não sairás de lá sem ter pago até o último centavo²³.” O adversário, dizem, é um dos Anjos que estão no mundo, aquele que se chama Diabo, e que foi criado para conduzir deste mundo para o arconte as almas dos que pereceram. Este, que se chama o primeiro entre os criadores do mundo, entrega as almas a outro Anjo, que o serve, para que as prenda noutros corpos; os corpos, dizem eles, são a prisão. E a frase: Não sairás de lá sem ter pago até o último centavo, eles a entendem no sentido de que ninguém se livra do poder dos Anjos que criaram o mundo se, passando de um corpo para o outro, não tiver praticado tudo o que se faz neste mundo. Quando não sobrar mais nenhuma destas coisas, então a alma, livre, se elevará ao Deus que está acima dos Anjos criadores do mundo. Assim todas as almas chegam à salvação, quer que, mandadas, passem de corpo em corpo, pratiquem nessas vidas e consecutivamente todas estas ações e assim, pagando as suas dívidas, sejam libertadas para sempre da obrigação de voltar ao corpo.²⁴

²² Em “pisado até morrer”, Nelson fala da importância da vida eterna e degradação da morte: “já que não há vida eterna, a morte reduz-se a um aviso fúnebre, a meia dúzia de coroas convencionais e o morto a ser esquecido em pleno velório. E “Se não há vida eterna, a morte está tão degradada que o menino assassinado passa a valer tanto quanto o cachorro atropelado ali, na praça Onze. “In RODRIGUES, Nelson. O reacionário, páginas 184 e 187.

²³ Lc 12,58-59; Mt 5,25-26

²⁴ IRINEU, Santo. Contra as heresias. Livro I, 25, 4.

Em retorno ao lar, Werneck encontra Ligia, e uma vez mais tenta convencê-la de que ele é *bom*. Ante a concordância tácita, ele “*escorrega ao longo do corpo da mulher*”, essa é a última vez que o casal aparece em cena.

Edgard continua decidido a casar-se com Maria Cecília, mesmo depois do acontecido na festa, apesar do estupro organizado por Werneck, já que a ele só importava a noiva, tida como uma “santa”, vítima das circunstâncias no *acidente*. Em uma última tentativa de salvar o ex-contínuo desse casamento, Peixoto o procura e narra a ele toda verdade acerca da curra: confessa que a noiva lera num jornal uma notícia referente a uma menina que havia sido estuprada por cinco negros. A história impressionou tanto a menina que, dando vazão a desejos intimamente reprimidos, exigiu do amante, Peixoto, uma igual “agressão” sexual.

MARIA CECÍLIA (*fora de si*) – Eu te adoro! Beija, me beija. (*com euforia cruel*) “Cadelão”! Meu “Cadelão”!
(*Edgard despreende-se, atônito.*)

EDGARD – Você me chama de “Cadelão”?

MARIA CECÍLIA – Te chamei? De “Cadelão”? Ando com a cabeça que. Nervosíssima. Sabe que todas as noites eu sonho com o “Cadelão”? Sonho. Todas as noites. Desculpe. Querido, olha. (*incoerente e desesperada*) Deixa eu te chamar de “Cadelão”!
(*Maria Cecília enfia os dedos nos cabelos do bem-amado. Edgard despreende-se*)

EDGARD – Assim não quero!

MARIA CECÍLIA (*na sua ferocidade voluptuosa*) – “Cadelão”!
(*Dr. Peixoto aparece*)

PEIXOTO - Edgard, eu sou o “Cadelão”! Era assim que me chamavam no colégio. Meu apelido no colégio.

Seduzido e obcecado pela cunhada, Peixoto fica incumbido de contratar os “crioulões” para o ato. Vejamos: na ânsia de desmenti-lo, “(recuando) ele vai mentir”. Maria Cecília chama Edgard de ex-contínuo. Não conseguindo reverter a situação, o

noivo vai embora, e ela é assassinada pelo amante. Peixoto (nesse instante, já sabido por todos, o verdadeiro Cadelão), na sequência, suicida-se.

Procurar “*não ser tão canalha*”, este foi o argumento usado por Peixoto a Edgard. Visava proteger o “amigo” daquela que “*tem dezessete anos e é mais puta que...*” Ciúme, bondade, abdicação, nobreza ou mesmo só ciúme, sentimentos e (por fim) qualidades (con)fundem-se no desfecho da trama dos amantes... O amor, um sentimento enobecedor, é possibilidade constitutiva para a motivação dessa cena. Sabemos que Peixoto ama Maria Cecília (ele declara seu amor pela menina numa discussão com Tereza, sua esposa, e irmã da “pequena”) e, no entanto, confessa a Edgard que jamais conseguirá desvencilhar-se da mais jovem: “Foge dessa mulher, porque eu não fugirei nunca”. Peixoto tem a consciência da degradação em que vivem. Ele a mata, pois ela “não merece viver”. Há, portanto, neles, uma miséria, uma chaga, cercando-os e impossibilitando-os da remissão. Parece-lhes que a falha, por ser grande demais, converte-se na impossibilidade do perdão e da misericórdia (esta é, indubitavelmente, uma interpretação (ou leitura) quase-religiosa).

A partir de então, temos o decantado *happy end*: Edgard busca Ritinha no prostíbulo onde ela se encontrava e a leva à praia. Ato contínuo, queima o cheque. Com isso, trai a frase de Otto Lara. Ambos assistem ao alvorecer. É quando Ritinha declara nunca ter tido prazer sexual. Ele “vai ser o primeiro”. A peça termina com o nascer do sol, “alegoria perfeita para o renascimento do homem virtuoso que havia em Edgard, após a morte do canalha nele tocado, representada pela queima do cheque corruptor”²⁵. Constata-se mais: ele não conhecia o sol. Declara, deslumbrado, não sabia que “o sol era assim”. A decisão final de atear fogo àquilo que era representação da danação, o cheque, faz cair por terra a cancerígena frase sobre “o mineiro”, sobre o “próprio homem”, abrindo, dessa feita caminhos rumo ao amor, à esperança, à sinceridade, à graça e à salvação:

“Já que nenhum homem é uma ilha e cada um está estreitamente ligado ao contexto cósmico, a salvação não pode ser senão a negação de todo individualismo e de toda a evasão espiritualista; ela só pode trazer a plena comunhão com os homens e com o mundo”.²⁶

²⁵ MARTUSCHELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. P. 177

²⁶ Dicionário crítico de Teologia. P. 1596

“É de todo este lodo que Edgard tem que emergir, para salvar-se. E ele consegue, na medida em que aceita ter as mãos vazias, para com elas colher a luz da própria pobreza humana transfigurada. “A peça de Nelson Rodrigues é uma terrível e dilacerada confissão de amor ao ser humano, e de fé na sua bondade”.²⁷

A citação acima é *batata!* (para permanecermos num e compreendermos um dos jargões preferidos de NELSON RODRIGUES) “é de todo esse lodo” que Edgard sai. Apesar de ter hesitado, ele não se acovardou, e é exatamente a hesitação desta personagem que nos faz crer na dimensão do seu lado humano. É um resgate do lado bom do ser. Está em cena novamente o seu humanitarismo. Trata-se de evidenciar a dúvida entre o abismo e o lugar seguro que age como elemento propiciador da linha que une o personagem e a plateia. Emerge do texto (do contexto) a verossimilhança que o torna um herói²⁸, embora atingível. Com um final que se aproxima da noção de *happy end*, *Bonitinha, mas ordinária* proporciona-nos uma certeza: o casal, apesar de ambos estarem juntos, não terá uma vida plena e repleta só de alegrias. Apesar do encontro feliz, apesar da completude que vivenciam, têm, ambos, os pés calcados na realidade.

RITINHA – Esse dinheiro pode ser importante pra nós.

EDGARD – Vamos começar sem um tostão. Sem um tostão. E se for preciso, um dia você beberá água da sarjeta. Comigo. Nós apanharemos água com as duas mãos. Assim. E beberemos água da sarjeta. Entendeu ? Agora olha.

(*Edgard acende o isqueiro e queima o cheque até o fim*)

O ser humano tragicizado, estigmatizado e à margem, oscila entre as inegáveis possibilidades de queda e, concomitantemente, entre as possibilidades de redenção; entre as dificuldades inevitáveis, mas, também, face às oportunidades que aparecerão. De forma direta, como sempre procedeu nos seus textos, com a contundência que lhe é peculiar, pondo em evidência, por um lado, a dualidade humana, e, por outro, a nossa precariedade, Nelson Rodrigues, num momento

²⁷ PELLEGRINO, Hélio. Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária. In RODRIGUES, Nelson. Teatro completo 4.

²⁸ FEIJÓ, Flávio R. In *O herói* alerta-nos que: “Na poesia épica ele é unidade de sentimento e ação. Na história é separado da realidade. Na literatura, o destino do herói é a sua iniciação: a descoberta de si mesmo. A história da literatura é a história da passagem do herói divino para o herói humano: a personagem”. P. 62/63.

particular no elenco de sua obra dramaturgica, aponta como possibilidade humana a redenção, o amor, um amor implacável, que se quer supremo, que se faz absolutamente necessário, que redime a alma, que retira o ser humano da lama, da podridão. É uma crença e, ao mesmo tempo, um cântico aos valores humanos positivos.

Helio Pelegrino (1983) acredita que

O ser humano, diante de sua finitude, que representa a sua imperfeição radical, o estigma de sua queda, tem duas possibilidades: ou ele aceita, e nela se crucifica, assumindo-a, e nesta medida tem a possibilidade de transcendê-la - morte, tua vitória onde está? - ou se rebela, se encharca de ressentimento e de orgulho e, a partir daí, nega Deus e a sacralidade do ser e tudo lhe passa a ser permitido. A essência da maldade humana reside nesta revolta e neste orgulho ressentimento. Se não aceito a minha condição humana, se não aceito e amo minha morte, não posso ser bom. Ser bom implica um aceitar-me crucificado no horizonte de minha temporalidade, para que eu possa amar a mim e ao meu próximo na nossa comum e radical imperfeição. O homem bom é aquele que sabe que o homem se extravia, se perde e morre, sem com isto perder a fé na condição humana e na sua incurável vocação para a ressurreição e a verdade²⁹.

Sobre o amor e a solidariedade , Martuscello afirma:

“É, pois, a solidariedade que é discutida em *Bonitinha, mas ordinária* e apresentada como atributo supremo e indispensável para se atingir a virtude, que salva e aproxima os seres humanos. Foi justamente quando Ritinha disse a Edgard, ao procurá-lo para contar a origem de sua prostituição, que não queria deixá-lo iludido a respeito dela e que nada aceitaria dele a não ser o amor. Estava definida aí sua situação, embora ele ainda não se desse conta e continuasse hesitante. Mas a transformação já estava operando em sua mente. Destruir o cheque foi uma decorrência inevitável da destruição da frase que sustentava a sua aceitação. A capacidade de amar, percebida por ele em Ritinha, era o estímulo necessário para Edgard descobrir e optar pelo caminho da solidariedade. Amar, ou seja, superar o narcisismo que limita e isola, e ser solidário, são sinônimos — e que aparecem, no código moral realçado por Nelson Rodrigues, adornados com a auréola da virtude e do Bem.³⁰

Nelson Rodrigues propicia, à personagem e ao espectador, a possibilidade de se reconhecerem falíveis. Somos seres que transitamos precariamente em nossas trajetórias. No entanto, tal precariedade e tais falhas são entendidas, aqui, como um princípio de grandeza, indubitavelmente, passo primeiro (e necessário) à redenção.

²⁹ Hélio PELLEGRINO (1983) – Jornal da Tarde (on line). Disponível em: http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticascinema_det.php?Id=12

³⁰ MARTUSCELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. P. 179.

Permite mais, com *Bonitinha, mas ordinária*: a peça passa a ser um motivo de incursão pelos desvãos da alma humana, uma possibilidade de investigação quanto ao estágio que legamos à nossa solidariedade, um voto de confiança no SER Humano. Sabiamente preconiza o autor: “no dia em que um ‘Exmo.sr.’ ou uma ‘Exma.sra.’ do envelope for um ato de amor, um gesto de graça, o homem estará salvo.”³¹

³¹ RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*. P. 182

1.4- Fechem as cortinas: Imersão no panorama histórico do Teatro Brasileiro.

A priori, na busca de compreender a personagem Nelson Rodrigues no teatro nacional, faz-se necessário imergir nas especificidades do processo de produção teatral nacional. Buscar-se-á, para tanto, apresentar um breve panorama, destacando [assim] aspectos significativos, tais como nomes e personalidades que construíram parte dessa história.

Iniciado com os jesuítas no século XVI, o teatro no Brasil nasce com o intuito moralizante e catequizador do povo indígena, bem como modificar certos hábitos dos primeiros portugueses aqui aportados. Através das peças teatrais, os religiosos “ensinavam” aos índios os dogmas, os costumes e os valores cristãos, promovendo, dessa feita, um processo de aculturação dentre os nativos.

Naturalmente, o intento era muito mais religioso do que cultural, contudo utilizou-se da *Arte* para transmitir seus legados que, por séculos, como verificaremos na abordagem no capítulo corrente, estiveram presentes nos valores do *Brasileiro*; Padre José de Anchieta (1534-1597) é quem melhor representa este momento, com sua produção compostas de Autos catequéticos e religiosos.

De acordo com Magaldi (2004, p. 16),

Os vários autos, desiguais na forma e no resultado cênico, parecem uma aplicada composição didática de quem tinha um dever a cumprir: levar a fé e os mandamentos religiosos à audiência, em um veículo ameno, agradável, diferente da prédica seca dos sermões. Acresce que os índios eram sensíveis à música e à dança, e a mistura das várias artes atuava sobre o espectador com vigoroso impacto. A missão catequética dos autos se cumpria facilmente.

De acordo a opinião do referido crítico teatral, notamos mais: Anchieta escrevia com uma preocupação muito mais religiosa do que artística, perceptível lastro dos Autos Vicentinos. Carmelinda Guimarães (2005) destaca a peça *O auto da pregação universal*, concluindo que a obra transcende sua finalidade de proselitismo religioso para transformar-se em uma síntese artística das três culturas e das três línguas que a constituem: Português, Tupi e Castelhana.

Nos séculos XVII e XVIII, não fora encontrado registro de outras peças jesuíticas ou qualquer outra atividade cultural consonante com essa linguagem, o

Teatro. Magaldi (2004) elucida-nos que houve um vazio de dois séculos no país no que se refere à arte teatral, ressaltando que não foram descobertos textos que tenham sido representados durante o século XVII, ou mesmo com tal finalidade (ainda que nem tenham sido montados), e que a mesma situação prolongou-se pela primeira metade do século XVIII, este crítico destaca a presença de Antônio José da Silva (1705-1739), natural do Rio de Janeiro, salientando o fato de não lhe ter sido conferida a cidadania literária Brasileira, uma vez que, percebe-se em sua vida e obra, temáticas intimamente ligadas à Portugal. O Brasil só o reconheceria muitos anos depois.

Para o teórico MAGALDI, (2004, p. 33):

O vazio do século XVIII pode ser transformado, assim, em uma lenta e paciente preparação de um florescimento que viria mais tarde, quando fossem inteiramente propícias as condições sociais. [...] Será necessária a Independência política, ocorrida em 1822, para que o país, assumindo a responsabilidade de sua missão histórica, plasme também o seu teatro.

Acerca, ainda, do século XVIII, Prado (2003) destaca a criação e a construção das Casas de Ópera, sediadas no Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Porto Alegre, Diamantina e Vila Rica. Ainda que as informações, segundo os teóricos e críticos aqui mencionados, sejam imprecisas ou sem registros, sabe-se que foram construídas essas casas de espetáculos, compreendendo, a partir dos postulados de Magaldi (2004), que, a partir de então, podemos conceber a existência de uma atividade cênica (mais) regular.

Prado (2003) levanta a presença contínua de mulatos nos elencos, apontando, inclusive, uma possível propensão da cultura negra em direção à música. O que talvez explicasse a profissão de ator, atraente especialmente para as classes mais pobres (e se refere, aqui, aos profissionais atuantes e não ao público). Percebemos, portanto, uma realidade que se arrastaria por anos no país: a discriminação da profissão artística (atores e atrizes), ainda nos meados do século XX, eram mal vistos, ocasionando, dentre tantas coisas, uma proibição por parte das famílias a não aceitar que seus filhos escolhessem tal carreira, além do fato de que a remuneração não era tão vultosa.

Marcado pelo Romantismo (já no século XIX), movimento que, dentre tantas características, *cantava a cor local*, bem como as tendências nacionalistas, tudo que

se relacionava ao Brasil era valorizado, aplaudido. A necessidade de se resgatar/criar uma verdadeira identidade do país e de seu povo, após três séculos de colonização, fez com que, nesse período, surgisse a companhia de teatro do ator Brasileiro João Caetano (1808-1863), cuja peça “Antônio José ou o poeta e a Inquisição”, de Gonçalves de Magalhães (1811-1832), fora levantada ao palco em 1838; a peça tratava da vida do autor brasileiro, que viveu e escreveu em Portugal.

Importa aqui ressaltar que o último era judeu e partira para a Europa quando menino, tendo sido perseguido e condenado à morte pela Inquisição, em Lisboa, acusado de prática do judaísmo. Chegando ao século XIX, um autor escreve a primeira comédia brasileira, trata-se de Martins Pena (1815-1848), com a peça “O Juiz de Paz na Roça”. Conforme Magaldi (2004, p.42): *“Martins Pena é o fundador da nossa comédia de costumes, filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira”*. Prado (2003) conclui que o texto do autor dá um destaque especialmente à cotidianidade, sobretudo à da cidade *maravilhosa*. Destacamos, ainda, que tanto Magaldi quanto Prado afirmam que os temas abordados pelo dramaturgo configuram-se como atuais e visíveis na sociedade brasileira.

Sábato Magaldi (2004) elenca como melhor drama romântico surgido também no século XIX a obra “Leonor de Mendonça”, de Gonçalves Dias (1823-1864), que poderia ser um antecipado manifesto feminista, a história é protagonizada pela Duquesa de Bragança, da mais alta estirpe portuguesa, assassinada pelo esposo, em virtude de um possível adultério. Este crítico teatral destaca nota importante em nível de informação, acerca do autor e de sua obra: suas quatro peças não foram encenadas no Rio de Janeiro e em São Paulo enquanto ele esteve vivo.

Elencamos alguns representantes desse período do teatro nacional, são eles: Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), autor do romance “A Moreninha”; José de Alencar (1829-1877), autor de romances consagrados na literatura brasileira, como “O Guarani” e “Iracema”; e Machado de Assis (1839-1908), também consagrado por suas obras, dentre elas: “Dom Casmurro”, “Quincas Borba” e “Memórias póstumas de Brás Cubas”. Destaques na arte de narrar, ainda que, no texto teatral, não tenham angariado o mesmo aplauso e reconhecimento, com passagens breves e não tão significativas quanto os seus romances, os quais foram perpetuados, marcando para sempre a literatura nacional.

Importa ainda ressaltar o que Magaldi (2004, p. 125) menciona a respeito do teatro de Machado de Assis:

Tivesse o autor cultivado apenas o teatro, seu nome seria absolutamente secundário na literatura brasileira. Trata-se, porém, do nosso primeiro escritor. [...] É lugar comum o juízo segundo o qual Machado de Assis não teve autêntica vocação para o palco.

Algo parecido acontece com Joaquim Manoel de Macedo e com José de Alencar, ambos, na dramaturgia, não conquistaram com público e crítica o mesmo êxito obtido com seus romances. Prado (2003, p. 80) orienta-nos que José de Alencar foi peça fundamental para a inserção do realismo teatral no Brasil, movimento que “[...] devia não apenas retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade”. Sendo a escravatura o maior problema social da época, alguns dos escritos do autor versaram sobre esta temática (refiro-me às peças).

França Júnior (1838-1890) e Artur Azevedo “encerram” o ciclo de dramaturgos do século XIX, destacando-se (o primeiro) pelo seu *teatro de costumes* e pela *sátira*, referência clara à sua influência de Martins Pena, considerado, inclusive, um continuador da linguagem daquele autor. Magaldi (2004, p. 140) informa que: “O consolidador do teatro de costumes não poupa ninguém, satisfazendo-se em cobrir de ridículo até os bem-intencionados. [...] França Júnior dificilmente se apóia no meio termo [...]”, ao passo que Artur Azevedo é consagrado como um dos maiores nomes da comédia do século, dominando o teatro brasileiro até sua morte, em 1908. Os críticos teatrais, aqui mencionados, elogiam as peças de Artur Azevedo, assim como afirmam que é impossível deixar de citá-las, como conclui MAGALDI, (2004, p. 166),

Aceitar ou negar Artur Azevedo define as posições em face do teatro nacional. Quem o compreende e estima, gosta do nosso palco. Quem o desconhece ou diminui, implicitamente recusa a existência da nossa atividade cênica. Ele faz parte entranhada da vida teatral brasileira. Por isso, quando morreu, sua patriarcal figura deixou um imenso vácuo. Caiu de súbito um vazio sobre a paisagem cênica.

Surgido o Modernismo (Séc. XX), percebemos que tal movimento não obteve tanto destaque na arte dramática. Somente alguns anos mais tarde, Oswald de Andrade (1890-1954) assinou algumas peças, como “*O Rei da Vela*”, que, segundo

Magaldi (2004), tornou-se o manifesto do tropicalismo em 1967. O crítico teatral ainda ressalta: *“Cronologicamente, Oswald é o autor dos primeiros textos brasileiros modernos, mas não foi ele quem provocou a modernização do nosso teatro”* (MAGALDI, 2004, p. 296).

Conforme o referido crítico, o Brasil necessitava de inovações, entretanto as três peças do autor tornaram-se irrepresentáveis, por questões morais e políticas. O país mergulhava em um tempo de censura, quando palavras como “amante” eram proibidas de ser pronunciadas no teatro. Prado (2003) nos esclarece um aspecto muito importante do período Pós-Modernismo, para o crítico teatral, em virtude da exacerbada censura instalada na década de 1930, quando (quase) tudo era proibido, prolongando-se tal situação por muitos anos, a dramaturgia nacional inclina-se para outros gêneros, menos comprometidos e/ou comprometedores, tais como o Teatro Rebolado/Teatro de Revista.

Levantadas aos palcos encenações de cunho histórico, cujos figurinos compunham-se de luxuosos detalhes e com narrativas cantadas e reconhecidas desde os tempos escolares, dessa feita, o espectador prestaria mais atenção ao que estaria vendo do que ao que estaria ouvindo.

A ditadura de 1930, apesar de ter sido um tanto “velada”, se comparada à intensidade da de 1964, fora força motriz para alterações no teatro, bem como em outras manifestações artísticas; o teatro sofrera com proibições de toda ordem, sendo convertido em mera diversão, entretenimento fácil, nada que pudesse fazer o público (o cidadão brasileiro) pensar, nada que se transformar-se em um discurso crítico e reivindicatório.

Exatamente neste momento de estagnação, ao qual o teatro servia apenas para fazer o público rir ou aprender o que já havia visto na escola, surge Nelson Rodrigues (1912-1980), divisor-mor das águas dramáticas da história do teatro nacional, autor que revolucionou, inovou e fez renascer o gênero teatral brasileiro. Depois dele, a dramaturgia começa a ser entendida com outros olhos, o público é convidado/desafiado a pensar e refletir, processo combatido há algum tempo; aliás, o sucesso de Rodrigues e de sua obra pode ser explicado por isto, pela estagnação existente e pelo descomprometimento político, as peças do dramaturgo causam polêmica, admiração, susto e desagradabilidade no espectador e na crítica, pois estes, há tempos, estavam desacostumados com peças inteligentes e provocadoras.

Consideramos ainda, antes de uma abordagem mais acurada da obra teatral de Nelson Rodrigues, que, após o seu surgimento houve uma incursão diretamente numa renovação no teatro, muitos dramaturgos estiveram em cena no país, de modo que se faz necessário citar, num primeiro momento, alguns nomes de respeitada assinatura na cultura brasileira, entre os quais está Ariano Suassuna (1927), com produções de cunho religioso, inspirações nos autos de Gil Vicente, destacando-se “*O Auto da Compadecida*”, de 1959, sua peça de maior sucesso, história que originou série de televisão, bem como produção cinematográfica; citamos, ainda, Jorge Andrade (1922-1984), que, em consonância com os postulados de Magaldi (2004), teve, com a peça “*A Moratória*”, de 1955, a estreia mais marcante depois da inovadora “*Vestido de Noiva*”.

Outra página importante e merecedora de destaque é Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), autor de “*Eles não usam Black-Tie*”, de 1958, história que retrata a luta de classes e a industrialização, peça que também originou produção (homônima) cinematográfica de muito sucesso; citemos também Dias Gomes (1923-1999), com “*O Pagador de promessas*”, de 1960, autor que, mais tarde, tornar-se-ia, escritor de novelas de grande sucesso; destacamos Plínio Marcos (1935-1999), com sucessos como “*Dois perdidos em uma noite suja*” e “*Navalha na carne*”, nos anos de 1966 e 1967, e Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), com “*Chapetuba Futebol Clube*”, em 1959, por fim, Maria Adelaide Amaral (1942), com “*Bodas de Papel*” e “*Chiquinha Gonzaga, Ó Abre Alas!*”, autora que, como Dias Gomes, acabara lograda, festejada, consagrando-se no meio televisivo.

Tendo em vista que esta parte da pesquisa versa sobre a presença de Nelson Rodrigues no teatro, procuraremos contextualizá-lo na história da cultura nacional, afinal, torna-se necessário, após o conhecimento de nomes e personalidades significativas, mencionadas acima, discutir e abordar tal obra mais aprofundadamente, de forma que se possa compreender o porquê do autor ser considerado o “divisor de águas” do teatro brasileiro, conforme fora, outrora, afirmado.

[UMA DRAMATURGIA RENOVADORA...]

“*A mulher sem pecado*” fora o primeiro passo, porém foi com “*Vestido de Noiva*”, em 1943, que o autor se configurou e, para sempre, fincou pés na dramaturgia brasileira, a peça inova, tanto nos diálogos, dinâmicos e coloquiais, quanto no cenário e na produção. Um recurso cinematográfico chamado de “flashback” foi utilizado como forma de relatar a história vivenciada pelas irmãs Alaíde e Lúcia. Além disso, foram apresentados três planos: o da realidade, o da alucinação e o da memória, instalados, concomitantemente, no palco. O dramaturgo, em questão, usa da alegoria, antes apresentada ao público como forma de distraí-lo, de outra maneira, como possibilidade de questionamento, diferentemente daquilo que o precedeu, o autor enriqueceu nos diálogos (estes de beleza poética, mas simples, acusados de “pobre”, inclusive), os quais abordavam aspectos e situações do cotidiano das pessoas, ambientado n’um cenário simples, mas que não deixava de chamar a atenção. Acerca da tal revolução iniciada pelo autor, Wajnberg (2006, p.222) destaca que:

Dramaturgo revolucionário em mais de um sentido, Nelson empreendeu um mergulho corajoso nas questões da sexualidade – no descompasso entre o contato com uma crueza instintiva e a dificuldade em externá-la devido a julgamentos morais de ordem pessoal e social – e lançou, com a devida ajuda de Ziembinski na direção e de Santa Rosa na cenografia, possibilidades cênicas impensáveis no contexto do início da década de 40.

Muito do êxito dessa montagem (refiro-me a *Vestido de noiva*) deve-se ao trabalho das personalidades citadas acima, pois elas inovaram na estrutura utilizada na encenação, usando refletores, jogos de luzes, possibilitando o entendimento dos três planos colocados no palco. Além do texto, o qual era moderno e à frente de seu tempo, direto e dinâmico, o cenário e a produção do espetáculo também quebraram com padrões e convenções. Pode-se dizer que foi uma parceria que deu certo e conquistou o público.

O teatro Rodrigueano possui dezessete peças, divididas e organizadas em três grupos: psicológicas, míticas e tragédias cariocas, tendo sido organizadas, dessa forma, pelas temáticas e pelas fases pelas quais o autor passou. Deve-se ainda mencionar que o teatro completo do dramaturgo fora organizado e dividido por Sábado Magaldi, a pedido do próprio Nelson Rodrigues, entretanto, tal divisão estabelecida não segue uma ordem cronológica, mas uma classificação relacionada

a temas e a fases. Eis o depoimento do crítico teatral Sábato Magaldi que organizou o teatro do autor, *in* Rodrigues (1981, p. 7):

Em meados de 1980, Nelson Rodrigues me pediu que organizasse a edição de seu Teatro Completo. [...]. Sempre me pareceu que a dramaturgia de Nelson passou, sem muita rigidez, por algumas fases, que poderiam ser o ponto de partida para uma análise e, extensivamente, para um agrupamento.

As peças psicológicas denominam-se com tal terminologia uma vez que cuidam de assuntos e de temas voltados à mente humana e aos instintos primitivos e inconscientes das pessoas, em tais tramas, o autor faz com que seus personagens avancem a barreira do consciente, misturando planos reais com alucinações e com o passado.

Elencam-se, nessa fase teatral do dramaturgo, as peças: “*A mulher sem pecado*”, “*Vestido de Noiva*”, “*Valsa nº 6*”, “*Viúva, porém honesta*” e “*Anti- Nelson Rodrigues*”.

Agrupam-se, posteriormente, as peças míticas, obras em que Nelson Rodrigues propõe um mergulho no inconsciente primitivo, apresenta-nos às imagens arquetípicas e aos mitos ancestrais, de acordo com Magaldi (1981), desse grupo, destacam-se as peças: “*Álbum de família*”, “*Anjo Negro*”, “*Doroteia*” e “*Senhora dos Afogados*”.

Conforme Sampaio (2003), o dramaturgo trabalhou com mitos gregos, utilizando a simbologia e o trágico, e o referendamentação teórica relaciona as peças míticas “*Álbum de família*”, “*Senhora dos Afogados*” e “*Anjo Negro*” com a tragédia de “*Édipo-Rei*”, especialmente pelo uso da questão do incesto, a qual é abordada em ambas as histórias.

O terceiro grupo intitula-se tragédias cariocas, separadas em dois volumes (I e II). O primeiro volume apresenta as seguintes peças: “*A Falecida*”, “*Perdoa-me por me traíres*”, “*Os Sete gatinhos*” e “*Boca de ouro*”; no segundo, estão: “*Beijo no asfalto*”, “*Bonitinha, mas ordinária*”, “*Toda Nudez será castigada*” e “*A Serpente*”.

As peças foram assim chamadas por abordarem a cotidianidade da cidade do Rio de Janeiro, bem como os hábitos e costumes do carioca, logo, times de futebol, locais como o Maracanã, os bairros, as ruas, os botequins e os jornais da cidade são apresentados no decorrer das peças. Além disso, Magaldi (2004) ainda salienta a questão da palavra “tragédia”, elucidando-nos que, no teatro Rodrigueano, ela não possui o significado grego ou aristotélico, seguindo o ideário de que os personagens

iam de encontro a um destino trágico, este já escrito, como ocorre em “*Édipo-Rei*”, pois o herói, ainda que tente e fuja do seu destino, não consegue desviar-se, indo rumo ao seu fim trágico, estendidos aos demais personagens.

Por isso Magaldi (2004, p. 92) afirma que,

Uma das conquistas do teatro atual, sem dúvida associada à complexidade do homem moderno, está na fusão dos gêneros tradicionais e mesmo no abandono, e com essa premissa, caberia simplesmente adotar o termo tragicomédia.

As tragédias cariocas acabam sendo um hibridismo das várias faces de Nelson, salientada a cor local do Rio de Janeiro, ainda em relação à designação “tragédia carioca”, o referido crítico teatral Magaldi (1992, p. 18) ressalta que,

Sintetizam as tragédias cariocas, sem dúvida, o psicológico e o mítico das peças anteriores, acrescentando-lhes a dimensão social. [...]. A dramaturgia rodrigueana constitui o mais amplo painel teatral da sociedade urbana brasileira [...]. Por meio da linguagem límpida, sucinta, vibrátil, e da capacidade de expor os desvãos menos confessáveis de suas personagens, Nelson abriu caminho para todos os dramaturgos surgidos nas últimas décadas.

Mesmo dividido dessa forma, o teatro Rodrigueano apresenta-se com peculiaridades e características muito particulares do autor, reminiscências nas suas histórias, independente da classificação que lhes foi dada, são tão certas que alguns temas apresentados, repetidamente, foram elevados, por parte da crítica, à categoria de “motivos obsedantes” ou “obsessões” Rodrigueanas. O próprio autor reconhece suas obsessões e declara: “Sou um obsessivo e houve alguém, se não me engano, o Cláudio Mello e Souza, que me chamou de ‘flor de obsessão’. Exato, exato, e graças a Deus. O que dá ao homem um mínimo de unidade interior é a soma de suas obsessões” (RODRIGUES, *apud* SAMPAIO, 2003, p. 34). Assim, Magaldi (2004, p. 136) destaca que: “É uma forma dramática surgida no século V a. C. no mundo grego.[...] e, segundo Aristóteles, teria sua origem no ditirambo (canto em louvor a Dionísio), passando por uma fase satírica, até fixar-se com todas as suas características [...]”.

O herói trágico é concebido no centro de duas forças opostas: o *ethos*, seu caráter próprio, e o *dáimon* (destino), locomovendo-se num mundo de encontros

trágicos, permeado pela tensão na organização social/jurídica, caracterizadora da época, e da tradição mito-heroica.

Soares (2005, p. 60-61), esclarece que,

Para que o herói caia em desgraça, é necessário que vivencie um desequilíbrio, uma desmedida, um valor negativo: a *hybris*, que o coloca em erro inconscientemente (falha trágica) e que, se vinculando ao destino, conduz à destruição de seu mundo.

No trajeto de Nelson Rodrigues, ressaltamos, por numerosas obsessões, poderia sugerir a figura de um dramaturgo imerso em um universo recorrente, o qual eram procedimentos, cenários, situações, escabrosidades e personagens recolocados em voga, dentro de um espaço cênico coeso, no qual quase nunca é perceptível a sensação da quebra de unidade, o que nos elevaria a pensar na obra do referido autor como uma única peça em 17 atos.

Magaldi (2004, p. 136) aprofunda-nos mais nessa questão, afirma que

Nelson contornou a possível falha, debitável a essa característica, entregando-se ao vôo da imaginação. Ficcionalista de mil histórias, ele inventou tramas muito diferentes, sustentadas por idéias de originalidade palpável. As peças se baseiam em episódios que recusam o trivial. Não se vê, em nenhum texto, um ponto de partida concedendo ao convencionalismo.

Importa aqui mencionar que Nelson Rodrigues não usa de maniqueísmos na construção de suas personagens, estes não se enquadram em bons ou maus, visto que, no andar das tramas, juntamente com os acontecimentos, eles realocam seus comportamentos, repensam sua conduta, quase sempre não adotando a mesma postura do início ao fim; ressaltamos que o próprio autor mencionou essa possível dualidade da existência humana. In Rodrigues, *apud* Facina, (2004, p. 261), Nelson confirma que

há um momento em que, no meu dilacerado otimismo, imagino que até o canalha e, repito, até o mais degradado dos seres, há de ter uma nesga de azul, um momento de compaixão, um gesto de amor, ou de sonho ou de pena”.

Consonante aos temas recorrentes, a obra de Nelson Rodrigues carrega a questão do “duplo”, ambiguidade de sentimentos, condutas, valores, concepções, dentre outros. Suas narrativas desvelam comumente dois lados opostos: bem e mal, santo e profano, castidade e impureza, rico e pobre, honesto e corrupto.

No que concerne a essa característica, Prado (1988, p. 52) salienta que

As antinomias em que se debatem são sempre extremas [...], em consonância com os sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do pólo da atração para o da repulsão, em reviravoltas bruscas que proporcionam as surpresas do enredo.

O próprio autor reconhecia essa duplicidade do homem, dizendo não crer na totalidade do bem e do mal, como se pode ver na declaração que segue *in* Rodrigues, apud Facina (2004, p. 261):

Alguém poderá me perguntar: afinal, eu acredito ou não no homem? Claro que sim. Mas em um homem que seja um deslumbrante centauro, metade Deus, e metade satã. Se, porém, falta ao homem a metade satânica, não teremos homem, não teremos ninguém.

Assunto recorrente na obra de Nelson, o incesto, no texto teatral rodrigueano, segue, via de regra, do sentimento de culpa e, logo, algum acontecimento trágico, como decorrência de um relacionamento dessa natureza, condenável desde os primórdios pela civilização. No entanto, devemos ressaltar que tal desejo ou amor proibido, não necessariamente, ocorre em relação a pais ou mães; em dadas tramas, Nelson Rodrigues apresenta a paixão entre tios e sobrinhas, entre irmãos e até mesmo entre cunhados.

Em consonância com o pensamento de Prado (1988), a noção de incesto varia de âmbito, restringindo-se ou alargando-se conforme a sociedade, e, a partir do que salienta o referido crítico teatral, interessa-nos refletir novamente sobre a época em que o dramaturgo produziu, afinal, especificamente naquele período, o incesto e qualquer outra relação infrigidora dos padrões e/ou regras da civilização, eram condenáveis, considerados pecaminosos, tendo, por tais temáticas, recebido a alcunha de “maldito” e “pornográfico”, por abordar aquilo que era considerado “diabólico” pela sociedade da época, e por ele mesmo “desagradável”. “*Álbum de Família*” fora alvo de tamanho impacto e polêmica que, justamente fora a obra que iniciou o “divórcio” de Nelson Rodrigues com o público e os críticos na época, é ela

quem inicia aquilo que chamamos de *Teatro do desagradável*. A peça apresenta uma sucessão de relações incestuosas em uma mesma família, a família de Jonas e Senhorinha, mostrando a degradação e, imergindo no fim da instituição do casamento, da fraternidade, do fraternal, por fim, a derrocada da instituição familiar, possibilitando dentre tantas analogias a crítica a reconhecer ressonância de *Édipo rei*. O ciclo mítico, nomenclatura proposta de Sábato Magaldi, continua a abordar esse assunto que provocava incômodo na sociedade, segue com “*Anjo Negro*”, trama em que o negro Ismael, ao estuprar aquela que seria sua futura esposa, Virgínia, acaba por engravidá-la, ela, no entanto ceifa a vida dos três primeiros filhos (todos homens), a quarta gestação é de uma menina, Ana Maria, que nutre uma paixão nada secreta por seu genitor, paixão esta recíproca. “*Perdoa-me por me traíres*” e “*Os sete gatinhos*”, cujo pai, o Sr. Noronha propõe um “bordel de filhas”, também apresentam o incesto entre membros de uma instituição familiar, no caso desta última as duas irmãs, Aurora e Cilene, disputam o amor de um mesmo homem, Bibelô, e é sabido por fim, que o homem que colocara todas as filhas a perder, na verdade era o patriarca da família (o homem que chorara por um olho só).

De acordo com Facina (2004, p. 134),

Em Nelson Rodrigues, o amor intra familiar tem como parâmetros de suas possibilidades o incesto e a traição. O incesto é a radicalização, o excesso do amor entre pais e filhos, mas também a sua desumanização, já que se rompe com a regra que funda a cultura e se permite que os instintos se sobreponham ao próprio amor.

Torna-se, perceptível, no trecho que segue, a total abolição da censura e do reconhecimento do amor da mãe por seus filhos homens em “*Álbum de Família*”. Cumpre dizer, que a matriarca nutre ódio pela única filha e que sente repúdio pela pessoa do marido.

D. SENHORINHA – Eu não quis esquecer; eu não quis fugir, eu não tive medo, nem vergonha de nada. (possessa) Não botei meus filhos no mundo para dar a outra mulher! [...].

D. SENHORINHA (insultante) – Se você soubesse o nojo que eu sempre tive de você, de todos os homens!
(Mudando de tom, em uma atitude de adoração.)

D. SENHORINHA (acariciando o próprio ventre) – Só tenho amor para meus filhos! (RODRIGUES, 1981, p. 118-119).

Nelson Rodrigues, ao tocar no incesto, acaba destacando outro elo da derrocada moral, também recorrente em suas peças: a degradação familiar, fazendo com que fosse considerado, por críticos e pessoas da sociedade da época, um “destruidor” da família Brasileira, o que nos explicaria, numa alusão à recepção crítica, algumas peças terem, por tanto tempo censuradas, já que a família sempre fora patriarcal, desde o início da colonização no Brasil, com pai, mãe e filhos, todos vivendo em harmonia, esta orientada pela figura do chefe de família, zeloso sempre pela moral e bons costumes. Contudo, o dramaturgo produziu ficticiamente famílias em que o patriarca apresenta-se totalmente perdido, sem domínio algum, tanto emocional quanto financeiro (Noronha de “Os sete *gatinhos*”, é um bom exemplo, era contínuo), sobre os filhos e a esposa, com isso, possibilitando, face à falta de oportunidades com que estas pessoas se desvirtuassem e seguissem caminhos opostos àquilo que sempre fora considerado correto.

Facina (2004, p. 116) chama a atenção para este protótipo familiar apresentada pelo dramaturgo, constatado a seguir:

Essa desagregação de um modelo mais englobante de família também se revela na dramaturgia rodriguiana através de pequenos detalhes, como, por exemplo, o fato de que em nenhuma de suas peças os membros da família comem juntos. Aliás, as pessoas das famílias rodrigueanas praticamente não fazem nada em conjunto, nenhuma atividade cotidiana, a não ser despejar amor e ódio entre si.

É possível que o autor estivesse convidando o espectador brasileiro para refletir sobre uma questão, hoje em dia, tão em voga, a importância do diálogo e os resultados da falta deste na convivência familiar. Há algum tempo, fora perdido o hábito de sentar-se à mesa com seus familiares, assim como não conseguem conversar sobre suas vidas, seus problemas, aflições e medos; o ritmo de vida acelerado e a competição no mercado de trabalho produziu esposas, filhos e pais sedentos pela acumulação de capital e independência, desencadeando assim, o afastamento entre as pessoas, e naturalmente, que essa problemática não ocorre com todos, porém atinge grande parte da população do mundo moderno. Nesse sentido, concluímos que a temática da obra de Nelson Rodrigues reveste-se de uma

atualidade incontestável. Afinal, não podemos esquecer que foi no pós-quincentismo (Revolução industrial-1750-, capitalismo's...) que essas mudanças se iniciaram, d'onde, possivelmente, o observador Nelson Rodrigues esteve atento a tais questões sociais que tanto influenciaram na organização da sociedade como um todo.

Acusado de ser o destruidor da família brasileira, pensamos que o autor/obra, ambos poderiam despertar a atenção do outro para uma conduta que já perceptível à época. Novamente, lembremos que o dramaturgo fora criado em um ambiente patriarcal, em que se respeitavam os pais e em que se devia ter tempo para refeições, para momentos de diálogo e de confraternização.

Segundo Ruy Castro (1992), já depois de casado, Nelson Rodrigues almoçava todo sábado com sua mãe e seus irmãos, mesmo após a perda de alguns familiares, como o patriarca da família e o irmão, Roberto. É possível que, por tal exemplo em casa, o autor estivesse fazendo com que seus leitores e espectadores refletissem acerca da instituição familiar.

A traição, tema recorrente no texto teatral de Nelson Rodrigues, protagonizada, tanto pela figura do homem ou da mulher recebem conotação diferente, visto que a traição masculina se entende como algo natural do gênero, e a feminina é abordada como algo incorreto, mais cheio de culpa. As mulheres do dramaturgo, percebemos, nas análises sobre a representação feminina, traem mais com sentimento de culpa, por vezes, punindo-se física e mentalmente, ao passo que os homens rodrigueanos atuam, supostamente, pelo instinto animalesco e reprodutor. Exemplifiquemos a partir das peças "A mulher sem pecado", em que o protagonista (e cadeirante) Olegário sofre, durante toda a trama, pela desconfiança de estar sendo enganado, colocando a esposa em um papel de dissimulada e pecaminosa; "A falecida", outro exemplo, que toca em outra obsessão do autor, "o mórbido", a protagonista Zulmira se culpa e se pune por ter sucumbido ao desejo, cometendo adultério, por isso, conduzindo-se à morte; em "Álbum de Família", Jonas, o patriarca, trai a esposa D. Senhorinha sem qualquer sentimento de culpa, com a ajuda da cunhada Rute, ele acaba por deflorar meninas virgens para saciar o desejo oculto que nutre pela filha mais nova, Glorinha, comportando-se de forma irracional, e os adultérios acontecem na casa da família, aliás sítio, em São José de Golgonhas.

Facina (2004) acredita que, a traição, em Nelson Rodrigues é uma prerrogativa da mulher, cometida sempre pela figura feminina, para além disto, a autora conclui que, por vezes, há uma justificativa para o ato de trair, como a solidão ou os maus-tratos recebidos pelo sexo feminino, porém é conveniente lembrarmos que o Homem rodrigueano trai, e sai impune, não amarga no pecado, algo que acontece com as esposas, noivas e namoradas das peças do dramaturgo.

Pensemos, portanto que a traição se relaciona diretamente com outro motivo obsedante do autor: ciúme doentio, desnecessário, semi-esquizofrênico e, sobretudo, fantasioso, fatalmente desencadeador da traição por parte dos personagens, como acontece em “*A mulher sem pecado*”, aonde a esposa acaba traindo devido à perseguição neurastênica do marido. Além do mais, tal sentimento de posse se relaciona à outra obsessão do dramaturgo (já citada): o incesto; no “apaixonar-se” por alguém da família, o personagem rodrigueano sofre com a certeza de ver seu (sua) amado (a) nos braços de outras pessoas, imergindo em crises existenciais, por vezes, agindo agressivamente, tal qual engraçadinha (que amava o primo, Sílvio) e que foi alvo das investidas da prima Leticia, ou como em “*Perdoa-me por me traíres*”, em que o tio, detentor do sentimento incestuoso pela sobrinha, atormenta a vida da *pequena* com proibições e desconfianças.

Importa ainda ressaltar que o personagem ambicionava a paixão da mãe da jovem, sua cunhada, tendo-a assassinado por ciúmes, utilizando, para tal, veneno. No trecho abaixo, fica claro esse comportamento possessivo e incestuoso, bem como a tentativa vã de justificar a situação pela “desculpa do amor”.

TIO RAUL (soltando-a) - Mas não te farei nada, nada! Escuta, Glória, antes de morrer, escuta! Conte a história de tua mãe, porém não te disse que a amava, que sempre a amei. Ainda agora, neste momento, eu a amo. (berrando) Eu matei a mulher, a cunhada que me repeliu e porque me repeliu (agarra novamente Glorinha– em um soluço intenso) JUDITE! [...].

[...] TIO RAUL – Oh, Judite, possuída por muitos, só amada por mim!

Podemos, ainda, reconhecer situações relacionadas ao corpo, também postas com frequência na dramaturgia rodrigueana, em especial, no que diz respeito ao repúdio de alguns personagens a certas partes do corpo, assim como o acometimento por doenças e mazelas, na certa alguma resposta àquilo que deveria ser sagrado e fora tratado de forma promíscua. Alguns autores, como Sampaio

(2003), já falam claramente sobre um fato interessante, Nelson Rodrigues teria como obsessão o “horror” ao corpo.

Salientemos que essa temática direciona-se às personagens femininas, como poderemos verificar nas abordagens de algumas peças, a exemplo de “*Toda nudez será castigada*” e em “*A falecida*”, o surgimento do câncer nos seios como punição ou destino. Aspectos como suor e os pés também são explorados no texto teatral, os quais se estendem aos demais gêneros desenvolvidos por Nelson Rodrigues, a exemplo, lembremos de “*O casamento*”, em que a filha do protagonista sente horror aos pés masculinos, não conseguindo sequer visualizá-los.

Magaldi (1992) destaca tais questões das mazelas do corpo na obra rodriguiana, pois acredita que ao autor não cabe poupar nem as personagens de problemas físicos, advindo de suas “más condutas”, o crítico teatral (MAGALDI, 1992, p. 30) destaca alguns exemplos:

Sofre de elefantíase o avô que oferece a neta em *Álbum de família*. Em *Anjo Negro*, sente-se por toda a parte a transpiração do negro Ismael. [...]. Gorda (apelido da mãe de Os sete gatinhos) tem varizes e suor azedo. Preto informa que a mãe de *Boca de Ouro* sofreu de bexiga e suava muito. Menciona-se a morrinha das tias de *Toda Nudez Será Castigada*. Leprosos são evocados em *Dorotéia* e *Bonitinha, Mas Ordinária*.

Na rota das temáticas obsedantes, encontram-se os assassinatos e suicídios, que, via de regra, são motivados por reações passionais ou por um sentimento de vingança.

Em virtude de revolta, não-aceitação ou indignação por qualquer fato, as personagens respondem à vida, de forma inesperada e violenta, punindo-se ou vingando-se, creditando aos desfechos rodrigueanos, a apresentação da morte como desgraça ou como redenção. Citemos (mais uma vez) “*A Mulher sem pecado*”, em que Olegário se mata depois da fuga da esposa com o motorista; já “*Álbum de Família*” traz dois suicídios e dois assassinatos, todos entre membros daquele núcleo familiar, apresentados no desfecho da peça. Naquilo que tange à questão dos finais na referida dramaturgia, Magaldi (1992, p.23) ressalta que o desfecho trágico é presente em quatorze dos textos do autor, nos quais a violência comparece quase na totalidade dos desenlaces.

Para Magaldi (1992, p.23): “*Mortes violentas, crimes, suicídios são, como se vê, o desfecho constante da dramaturgia de Nelson*”.

Vale aqui ressaltar como tema obsedante, a rivalidade existente entre irmãs, seguida do amor pelo mesmo homem ou o chamado “triângulo amoroso”. Estas mulheres de Nelson brigam, possuem necessidades e disputam a superioridade, a superação da rival, a possibilidade de ser e possuir aquilo que é da outra, um simples capricho. Já no caso masculino, esse relacionamento entre irmãos se mostra de maneira diferente. Por exemplo, em *“Toda nudez será castigada”*, Patrício, por ter tido ajuda financeira negada pelo irmão Herculano, busca vingar-se e prejudicá-lo, utilizando, para tal, uma mulher, uma prostituta, Geni. Sampaio (2003) ainda propõe pensarmos Patrício e Herculano como um duplo: “a monstruosidade, que arquiteta todo o plano diabólico, e o homem bom, mas que é imaturo e inconsciente, características que o fazem cair nas armadilhas do inimigo”, além desta, Magaldi (1992) aponta outra rivalidade entre irmãos, relacionada à paixão por uma mesma mulher, tema também recorrente na dramaturgia rodrigueana, destacando a peça *“Perdoa-me por me traíres”*, na qual Raul nutre um sentimento secreto direcionado à esposa de seu irmão, forjando-se amigo e conselheiro,

Seguindo a rota das obsessões, importaria mencionar a forma como alguns personagens vivem a sexualidade, subjacente à ideia pecaminosa, degradante e, outrora, de luxúria. Para uns, sexo seria motivo de deleite, prazer, entrega às fantasias; para outros, culpa, condenação, ou mesmo repulsa, retomando a questão do duplo, já mencionada no correr deste capítulo. Em *“Doroteia”*, por exemplo, as primas da protagonista representam o puritanismo, tais quais as tias “solteironas” de *“Toda nudez será castigada”*, peça que também evidencia esse tipo de pudor pelo homem, aqui representado por Herculano, que nega arder em desejo pela prostituta Geni, acreditando que andar na contramão de seus impulsos seria o correto.

Por fim, é possível constatar a homoafetividade como situação corrente na obra de Nelson Rodrigues, partindo tal sentimento, de homens, tanto quanto, de mulheres.

Usemos para nossa explanação o personagem Arandir, de *“Beijo no Asfalto”*, que fora vítima de comentários maledicentes por permitir um último beijo em um homem moribundo, ainda que a homossexualidade, no caso, esteja presente no sogro, condenando o genro pelo ato caridoso estendido ao estranho, intentando inclusive, proibir o relacionamento da filha com o rapaz, o que nos certifica que o seu real sentimento era outro, não o de repúdio, não o de cuidado, mas de paixão. Como

homossexualidade feminina, utilizemos como exemplo Arlete, de “Os Sete gatinhos”, que recusa a submissão aos homens e que assume “beijar mulher para se sentir menos prostituta”, e Glorinha, de “*Álbum de Família*”, que fora surpreendida no colégio de freiras em situação íntima com uma colega, antes de retornar para a casa dos pais.

Importante perceber, também, que muitos personagens apresentam semelhanças em diferentes peças, tais como são repetidas determinadas profissões e certos ambientes, especificamente nas tragédias cariocas. Podemos, aqui, destacar, as profissões de repórter, jornalista, delegado, médico e advogado, além da prostituta e da dona de casa (estereótipos femininos), e mais, (ambientes, botequins cariocas, os bondes e as redações jornalísticas); já as mulheres de Nelson, apresentam diferenças físicas e sociais, ainda que, por vezes, identifiquem-se em algumas características psicológicas, como observaremos no decorrer da pesquisa.

Considerando a abordagem sobre a repetição do dramaturgo, é relevante mencionar uma consideração de Magaldi (1992, p. 21):

Vingança, a existência como aventura apocalíptica, o poder demoníaco da imprensa, o dinheiro corruptor, a frustração feminina (e por extensão masculina), a realidade prosaica são constantes da obra rodriguiana. [...] Nelson não temia repetir-se, preferindo a clareza dos pontos de vista insistentemente retomados.

Assim, após breve panorama do cenário que precedeu o autor e da abordagem acerca de aspectos relevantes de sua obra, os quais foram resumidos neste capítulo, percebe-se a necessidade de revisitar o legado de Nelson Rodrigues na ribalta nacional, sobretudo àquilo surgido a partir de seus escritos, (refere-se à produção filmográfica acerca de sua obra teatral, objeto primeiro de nossa intenção, à luz da Intersemiótica). O dramaturgo é inédito não somente na linguagem, na abordagem das feridas do homem moderno, no desnudamento das problemáticas relacionadas à sociedade brasileira da época e na acariação da

personagem humana na sua porção vil, assistida pelo espectador, excretando, por fim, a *catarse*³².

Nelson Rodrigues põe fim, ou balança o marasmo, a estagnação teatral vivida no país, dando trato artístico aos tabus, além de fiar um belo tapete para que pudessem caminhar os futuros (e grandes) escritores de teatro Brasileiro, assim como para atores, produtores, diretores e cineastas. Não é proposto, neste trabalho, nenhum tipo de validação artística da obra de Rodrigues; tampouco do cinema erigido a partir de suas obras (refere-se, especificamente, à pornochanchada), pois, público, obra e crítica já o colocam na estante dos mais célebres nomes referente à produção cultural do país, inicia-se, com ele, uma nova etapa na arte, por assim dizer, um passo à frente, sobretudo na linguagem inovadora (e quase impossível, pelo psicologismo de sua obra), bem como, a certeza da atualidade de suas obsessões, pertinentes enquanto apreciação artística, uma vez que se tornam cimento de novas leituras, provando a atemporalidade do autor que comemorou, no ano de 2012, um século de perscrutação, esta do comportamento humano.

³² Na *Poética* (1993), Aristóteles coloca uma questão que nos interessa investigar aqui: a *catarse*, uma espécie de prazer próprio da tragédia, resultado da purgação do terror e da piedade suscitados por aquele espetáculo teatral. A avaliação positiva de uma tragédia depende exatamente de sua capacidade de levar à *catarse*. É que esta última está diretamente ligada à formação do cidadão.

CAPÍTULO II

DEPOIS DO DEUS-MORTO: Notas expressionistas nas tragédias cariocas do teatro/cinema rodrigueano.

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. [...] O que chamamos feio, ao contrario, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos.

(Hugo, 2004 p. 36)

A morte é vida vivida, a vida é morte que vem; a vida não é outra coisa que a morte que se mostra.

(Borges, 1998, p. 92)

IMERSÃO...

Proporemos, nesse momento da pesquisa, uma simbólica abordagem daquele ciclo denominado de *tragédias cariocas*, composto de oito das 17 peças escritas por Nelson Rodrigues (entre os anos 1953 e 1978), cujo objetivo maior, aqui, perpassará pela explanação do enredo/temáticas das tramas, sobretudo àquilo que se apresentará enquanto desfechos trágicos das personagens o que, hipoteticamente, poderiam ser, como no título chamamos, notas expressionistas; será possível (mesmo) dizer que perceberemos a utilização/aproximação de recursos expressionistas lançados pelo dramaturgo em algumas obras?

A *persona* rodrigueana, no momento em que reprime um impulso – em especial os impulsos sexuais – adentra no conflito com uma dada instituição, esta responsável pela imposição de algumas regras; consideremos enquanto instituições: a família, a igreja ou o trabalho; no desenrolar do enredo, as personagens, motivadas pelo conflito que lhes persegue, irrompem a liberação de seus “estranhamentos” sexuais, sim, um quê de naturalismo, e por que não? Entendido como a resultante inegável de uma quebra de regras/tabus para, posteriormente, padecerem nas consequências ocasionadas em virtude da liberação daqueles desejos, outrora controlados, e é na revelação/efetivação de tal desejo que o enredo sofrerá um *golpe de teatro*, convidando a partir de então o espectador a acompanhar o declínio moral no qual imergirá, impreterivelmente os protagonistas.

Tais danos (chamaremos de *malogro das personagens*) geralmente coincidem ou se apresentam (mais claramente) no desfecho da trama; especificamente no instante em que visualizamos, no resultado, a consequência da tal liberação dos desejos, é, exatamente o momento em que a narrativa se encerra, cercada a uma linearidade temporal, ainda que sejam notórias, em Nelson Rodrigues, muitas alinearidades nos enredos, quantas peças sobrevivem/erigem-se através de *flashbacks*? Assim, tantas vezes, as cenas mais trágicas anunciam o final da peça, e não necessariamente se coincidem.

O referido desfecho trágico nem sempre será a morte da protagonista ou das personagens, é possível que esta, por vezes, confunda-se inclusive com redenção ou com descanso; lembremos que o *malogro* nem sempre atinge todas as personagens, e que apesar de um suposto expressionismo impresso nas peças intituladas Tragédias Cariocas, nesse referido ciclo, prevalece um realismo que beira o absurdo, o grotesco e, concomitante a isso, a tragicomédia.

SOBRE O EXPRESSIONISMO EM NELSON...

Já nos é de consenso que não podemos considerar a existência efetiva de um autor expressionista no Brasil (LIMA, 2002)³³, o que se pode (e se busca) investigar são casos isolados, poéticas, sístoles e diástoles, contágios, possibilidades de influências e de empréstimos, ainda assim, limitados. Na dramaturgia de Nelson Rodrigues, percebemos uma maior influência expressionista no ciclo de *peças míticas*³⁴, em suas deformações, a violência poética dirigida ao público, a

³³ Uma vez que *O bailado do Deus morto* (de Flávio de CARVALHO), peça cujo programa de estreia data de 1933, passa a ser entendida como uma peça expressionista, fora escrita por encomenda e às pressas para a inauguração do Teatro da Experiência e, conforme Lima (2002), teve sua relevância bastante relativizada, sendo rapidamente esquecida.

³⁴ Esta fase da lírica rodrigueana desnuda um ser humano mergulhado nas profundezas de um inconsciente primitivo através de uma visão arquetípica do mundo, bem como instaura, no ar, uma atmosfera genesíaca, que nos revelará uma existencialidade sem preceitos morais, religiosos e éticos; Nelson buscará base estilística nas narrativas míticas da literatura Clássica, a Tragédia Grega especialmente. Foram peças de pouca aceitação de público e crítica, vítimas de uma censura e alarde negativo por conta da ignorância (no sentido de desconhecer algo), que deram a Nelson um estereótipo de tarado, subversivo e desvirtuador dos padrões morais envoltos à figura simbólica da família, quando na verdade o que se pretendia com estes trabalhos era mostrar um teatro com a cara e realidade brasileira, de forma mais universal, Clássica, em virtude daquela época ter seus palcos recheados de produções menores, que aglutinavam a mistura explosiva do sensualismo e a comédia escrachada, que atendiam pelo nome de “Chanchadas”.

agressividade nas atitudes das personagens nas situações sociais, a natureza abissal e primordial do uso dos arquétipos³⁵, ambientadas, especialmente, naquele espaço regido por dramas envolvendo o *módus* burguês da sociedade, o que o diferencia do ciclo de tragédias, ambientado (salvo alguns casos) em ambientes periféricos.

Robert Bledsoe (1971)³⁶ apresenta uma possível existência de massa expressionista em Nelson Rodrigues, elencando, para tal, cinco peças: *Vestido de noiva*, *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Doroteia* e *Senhora dos afogados*.

Classificação a qual não seguiremos uma vez que adotamos, enquanto mais aceitável aquela proposta por Sábato Magaldi.

Nelson Rodrigues, ao escrever as tragédias cariocas, “abandonou” o campo mítico de representação³⁷, passando a versar sobre uma sociedade mais apregoada à realidade, com temáticas mais próximas do corriqueiro, do cotidiano, era o momento de (re) aproximar o público afugentado após a escandalosa e negativa repercussão do ciclo mítico, cujas temáticas beiravam o escabroso, o imoral e configurara, para a época, uma afronta à família brasileira, incorrendo sobremaneira em sucessivas e estendidas interdições.

Nesse processo de transição, afastar-se-á de alguns daqueles meios representativos tidos expressionistas, porém, restarão (percebidos com algum esforço nosso) alguns resquícios daquela estética, agora não mais ligados às temáticas principais, mas à linguagem posta no palco, à obsessão impressa ao banal e/ou a cenas efetivamente ligados ao desfecho, estes normalmente compostos pelos elementos “trágico”, “mórbido” e “passional”, componentes preciosos e constituintes das cenas de mortes, da implacabilidade do destino frente à personagem que ousara infringir as regras da melhor vida em sociedade.

³⁵ Conforme Carl Gustav JUNG (*apud* CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. 2001, p.18 e 19), os arquétipos: “Seriam como protótipos de conjuntos simbólicos, tão profundamente gravados no inconsciente que dele constituiriam uma forma de estrutura: os *engramas* que (...), na alma humana, são como modelos pré-formados, ordenados (taxionômicos) e ordenadores (teleonômicos), i.e, conjuntos representativos e emotivos estruturados, dotados de um dinamismo formador” e reitera: “é uma possibilidade formal de reproduzir ideias semelhantes ou, pelo menos, análogas [...] ou uma condição estrutural inerente à psiquê que tem, ela própria.”

³⁶ In: BLEDSOE, Robert Lamar. *The expressionism on Nelson Rodrigues: a revolution in Brazilian drama*. Michigan: Microfilmed by University of Wisconsin, 1971.

³⁷ MAGALDI (1981) elenca para tal ciclo de campo mítico de *representação* as peças: *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Doroteia* e *Senhora do Afogado*.

De acordo com Casals (1982.), Fraga (1998), Palmier (1979), dentre outros, o expressionismo não conseguiu se constituir como movimento (propriamente dito), bem estruturado, com doutrina definida e emancipada, teria sido uma atmosfera confusa, *manifesta*, sobretudo em terras germânicas, expressão artística capaz de “transformar” a vida cultural alemã em todas as suas manifestações. Segundo Jean-Michel Palmier (1979), o expressionismo não congrega originalidade em forma ou estilo, porém o faz na maneira de tratá-los, o que nos induz a concluir que a ideia de que tal manifestação não tinha uma formação clara e objetiva, era uma expressão artística de cunho subjetivo.

O expressionismo, conforme Eudinyr Fraga (1998), é a anteposição do feio, do banal, do escabroso, sobrepondo-os à beleza, numa análise (*a grosso modo*), podemos afirmar que tais características são visíveis na dramaturgia de Rodrigues, já que o feio e o banal se apresentam na obra citada, inclusive nas *tragédias cariocas*; porém se na encenação expressionista, trabalha-se a deformação da interpretação e da significação visual e auditiva (FRAGA, 1998), seria forçoso visualizar tais características, uma vez que não se apresentam, daí a ribalta vem a ser o espaço interno de uma consciência, no instante em que o protagonista existe, ele é real, é corpóreo, mas outras personagens são suas projeções exasperadas ou somente vozes. Com isso, somos diretamente remetidos a algumas peças (ou algumas cenas destas), em especial *Vestido de noiva*³⁸ e *Valsa nº 6*³⁹, sendo que

³⁸ Fora encenada pela primeira vez em 1943, *Vestido de Noiva* sobe à ribalta ações concomitantes em três planos (da realidade, da alucinação e da memória) sendo apontada, para sempre, como o marco do processo de modernização do Teatro Brasileiro. Segundo Sábato Magaldi (1992) “O fenômeno *Vestido de noiva*, que renovou a dramaturgia, com o texto de Nelson Rodrigues, a encenação, com o trabalho de Ziembinski, e a cenografia, com a arquitetura cênica de Santa Rosa, só produziu frutos imediatos e mais visíveis no campo das montagens. Prolongando e consolidando as criações do grupo carioca amador de Os comediantes, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em São Paulo em 1948, estabeleceu a hegemonia do encenador com o concurso dos diretores europeus, sobretudo italianos, que também na década de 50 assumiram as rédeas de conjuntos como o Teatro Popular de Arte (Companhia Maria Della Costa - Sandro Polloni), a Companhia Tônia-Celi-Austran, o Teatro Cacilda Becker e o Teatro dos Sete”.

³⁹ Sábato Magaldi (1992, p. 15) afirma que: “O monólogo *Valsa nº 6*, de 1951, retoma o subconsciente e seu procedimento me permitiu considerá-lo uma espécie de *Vestido de Noiva* às avessas”. A temporalidade real de *Vestido de Noiva* se dá no entrelugar do atropelamento de Alaíde à sua morte, ambientando-se numa mesa cirúrgica. A mente desagregada cria projeções e personagens insurgem à cena, externos ao plano do real. Em *Valsa nº 6*, o tempo é semelhante: Sônia sofrera um golpe mortal. E no auge do delírio, até fenecer, recria o mundo que a rodeia. Assim, se as personagens de *Vestido de Noiva* são projeções exteriores do subconsciente de Alaíde, as de

estas últimas são classificadas como Peças Psicológicas (Magaldi, 1981) e não Tragédias Cariocas, ciclo aqui investigado.

Porta-se como elemento figurativo na dramaturgia rodrigueana a forma como são apontadas as cenas do quotidiano, destacadas pela proximidade do tom *grotesco*⁴⁰. Seja o ato de espremer um cravo do nariz, um possível caroço no seio, uma visita de cunhado, o olhar fúnebre e sensual de uma filha no velório do pai ou a filha que aparece na frente do pai em trajes de *lingerie*, são cenas que prendem a atenção pelo tom disforme posto em cena, atuações que descambam para o patético, para o exagero, por fim, para uma realidade inflada.

Compreendamos o *grotesco*, segundo Rosenfeld (1993, p. 285), enquanto configuração do traço característico à estética expressionista:

A realidade projetada a partir ou em função dessas consciências reduzidas às linhas mais elementares. Visto o excesso emocional, a pressão das condições e o fervor profético não permitirem requintes e nuances, apresenta forçosamente distorções violentas, traços caricaturais, desproporções e deformações grotescas. O que importava aos expressionistas não foi a beleza ou harmonia da obra e sim a força expressiva. (...) Pelo excesso hiperbólico na descrição do asqueroso tenta-se exprimir a decomposição da sociedade e o absurdo das condições reinantes.

Os expressionistas, infladores da subjetividade (e também do *real*), retratam um conflito [elevado ao cume] decorrido da desordem violenta entre valores postos pelas autoridades e as vítimas das convenções do poder.

Sendo o belo um resultado do *histórico* e *civilizacional*, o *feio* será massa a-histórica e a-civilizacional um estágio ouro da existência do homem, por assim dizer, primitivista e “rude que perturba toda a história”, segundo Argan (1991, p. 224).

Nas palavras de Dias (2012),

Mais que o inconsciente profundo psicanalítico (...) o Expressionismo a inconsciência rude e bárbara, num encontro com um sujeito animal e sem história. Esse sujeito agita-se num arrebatamento, num excesso vitalista que o leva a desequilibrar a convergência objectivada do objecto. A representação do mundo filtra essa alma vitalista do sujeito. Já não se

Valsa nº 6 acabam sendo encarnadas no monólogo de Sônia, então em estágio de EQM (experiência de quase morte). Situação idêntica, levando a composições dramáticas opostas.

⁴⁰ Vitor Hugo, em sua obra *Do Grotesco e Do Sublime* (1988) aborda o conceito de Grotesco e apresenta-nos seus postulados; este autor construiu o grotesco numa característica essencial e norteadora da arte pós-antiga; um dos princípios do grotesco é a constituição da obra apresentando o disforme, o feio, o horroroso, sendo o cerne do conceito o monstruoso e o horripilante.

trata da *forma do mundo*, mas da *deformação deste pela travessia na subjectividade*

Assim, o instinto, há algum tempo adormecido, liberta-se devastadoramente, ainda que este encaminhe a personagem (especialmente no teatro expressionista) ao aniquilamento. O teatro Rodrigueano dá-se em processo semelhante: explícito na destruição da personagem após um aparente triunfo dos desejos transgressores à ordem.

Casals (1982) conclui que Nietzsche é grande influência para o ideário expressionista, afinal teria sido o último o decretador da morte de Deus (o porquê de nosso título), liberando o *homo* dos limites orientados por tal figura, do ser Ideal ao qual buscamos semelhança, espelhamo-nos; dessa feita, DEPOIS DO DEUS-MORTO, feneceria também a noção de moral, do correto, surgindo o *Dioniso*⁴¹, cujo tronado (re) instala a ligação entre *instinto* e a *consciência*.

Conforme Medeiros (2005),

O primeiro, força de afirmação e criação, é a vida. O último, a consciência, é a faculdade de negação, a morte. Na esteira desse pensamento, pode-se afirmar que esses dois pólos perpassam genericamente a obra rodriguiana, sem poder, no entanto, dizer que exista consciência nas personagens Rodrigueana. Assim, os momentos em que as personagens seguem seus instintos são as situações de felicidade (embora momentânea) desvelada; a partir do momento em que o torpor causado pela revelação de seus desejos passa, surge o fator negativo, em muitos casos, a própria morte.

2.1- Dos Desfechos trágicos...

Morbidez, cotidiano, traumas, sarcasmo e ironia, recursos provocadores do riso configuram elementos impressos e, sobremaneira reminiscentes no teatro de Nelson Rodrigues; percebamos a partir daqui, um tom denunciativo de hipocrisia, do

⁴¹ Termos de uma oposição central que toma como referência as divindades superiores da Antiguidade grega: *Apolo* e *Dioniso*. Os *órficos* foram os primeiros a ensinar que todos os deuses se resumiam a um só, embora existisse uma dupla crença em duas entidades universais: por um lado, *Diônisos*, aquele que apagava toda a mancha de pecado; por outro lado, *Apolo*, aquele que libertava do corpo, uma vez que todo o corpo é um túmulo. Em *A Origem da Tragédia* (1872), Nietzsche retoma esta dualidade, demonstrando que o apolíneo e o dionisíaco são conceitos antitéticos, mas de uma espécie dialética necessária à existência de todos os homens: "a evolução progressiva da arte resulta do duplo caráter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, tal como a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas que são perpétuas e por aproximações que são periódicas."

segredo inconfessável apodrecido na inconsciência (ou mesmo na consciência), da falcatrua e do desejo reprimido, fios-condutores do “entrelaçar” de ações na trama, desencadeadores, por fim, do desfecho trágico; por outra, da derrocada, de uma poética intitulada de “aniquilação”. Essa *vereda* em curso, da relação causa-efeito, fatalmente apreciada pela obra que se pretende de viés expressionista, não chega a se apresentar em todas as peças de Nelson (refere-se, aqui, ao caráter expressionista), ainda que, percebamos e afirmemos o uso deliberado do tom trágico, do feio, do escabroso.

NEGATIVOS: Percebamos os “acontecidos” nos textos teatrais e fílmicos das Tragédias Cariocas.

Geni é prostituta-mor do Teatro de Nelson Rodrigues!

Personagem-mor de *Toda nudez será castigada*, ela deixará em uma fita cassete para Herculano (seu então marido) as narrativas dos acontecimentos de sua vida desvairada; é o início da peça, ela morta, todas as cenas passadas no palco são representações em *flashback* dos fatos narrados. Configuração da cena desconstruída no que tange à lógica da linearidade, outra tida como convencional no Teatro nacional.

O trajeto doloroso de destruição (pré-iniciado) da personagem somente seria concluído com uma aniquilação total, seu suicídio, depois “daquela” sucumbir ao seu processo de prostração; aqui, a morte, configura um resultado de um período de sofrimentos, de privações, de frustrações, de derrotas e, sobretudo, do amor não correspondido do enteado, Serginho.

Incitada por Patrício (irmão de Herculano e frequentador do bordel ao qual Geni prostituíra-se no passado), ela, ao conhecer Herculano é tomada por súbita paixão pelo viúvo passando a usar de chantagem como subterfúgio de aproximação, ou mais, usará da presença de um caroço no seio (um câncer), a fim de que este venha contrair núpcias. Porém, se emoldura na figura de Serginho a inviabilidade de seu enlace, uma vez que o herdeiro-único de Herculano é contrário a qualquer união de seu genitor com outra mulher, este não aceita o ato sexual e propõe ao pai o luto eterno.

Essa “heroína”, Geni, orientada por Patrício, exige o casamento, e, na tentativa de concretizá-lo, já apaixonado, Herculano busca convencer Serginho a um tour pela Europa, empreitada sem sucesso, pois a sugestão é mal recebida pelas tias, que não aceitam o afastamento do sobrinho. Ao fim do segundo ato, Serginho, após flagrar o pai em situação íntima com a futura madrasta, entra em um bar, envolve-se em uma briga e, encarcerado em uma delegacia, é violentado por afamado ladrão Boliviano.

Dessa feita, percebamos o *golpe de teatro*, com fatos mudando de direção o andamento da trama. Agora, Geni cai em paixão pelo [futuro] enteado e, em condição proposta pelo mesmo rapaz (já em liberdade), troca alianças com Herculano, no intento de continuar próxima do filho de seu esposo, tornando-se amante daquele; noticiada que Serginho _ apaixonado _ fora visto fugindo com um homem, o tal Boliviano que o violentara na prisão, Geni cai em desolação e se suicida, mas antes decide [sordidamente] narrar toda a vexatória e escandalosa história para o marido:

(Voz gravada de Geni.)

Geni – Teu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. Estou só, vou morrer só.

(Num rompante de ódio) Não quero meu nome no túmulo! Não ponham nada!

(Exultante e feroz) E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho, e essa família só de tias. (Num riso de louca) Lembranças à tia machona!

(Num último grito) Malditos também os meus seios!

(A voz de Geni se quebra num soluço. Acaba a gravação. Sons de fita invertida. Iluminada apenas a cama vazia.)

(RODRIGUES, 1990, p. 238).

Marcado por um caráter trágico, o rico industrial Herculano, homem íntegro, impoluto, depara-se [mais uma vez] com a sensação do engano, da destruição das ilusões, da certeza de sua malograda trajetória sentimental, ao ouvir, da própria esposa, todas as suas injúrias.

Patrício, aliado a Geni e a Serginho, conseguem conduzir Herculano a uma certa derrocada, pois fez com que ele perdesse, num golpe só, a esposa e o filho, destituindo o irmão daquilo que este mais prezava, a família. Herculano é um senhor

católico praticante, daqueles tipos que não aceitam as núpcias como um ato para o mero prazer.

Após as 72 horas (contadas) com a prostituta, e mais sério, apaixonar-se por ela, Herculano vê-se diante de uma transgressão: a sobreposição do desejo à crença materializada na decisão de se casar com Geni (uma prostituta) ele buscará manter equilíbrio entre o desejo (aqui, representado por Geni), e sua crença (figurativa nas tias e em Serginho), cujo equilíbrio será desintegrado por Patrício, seu irmão, quando o último manipula os fatos adversos que lhe acontecem. Percebamos, por fim, que Herculano viera com tal relacionamento acreditar na sacração de sua vida uma outra dimensão positiva (para além da prosperidade financeira), mas o destino lhe golpeará certa a sorte dos tempos melhores; após a morte da primeira esposa, é hora, agora, de nosso herói sentir a própria morte em vida, a morte de suas esperanças na vida conjugal, provando o sofrimento, gota a gota, a cada cena narrada por Geni;

Há, ainda, outros instantes em que se erigem resquícios expressionistas: o cotidiano apresentado em tom assertivo ao grotesco, elemento estético imperativo em vários momentos dessa dramaturgia; para tal, usaremos como exemplo, a cena em que Geni discute com Herculano [de quatro e aos uivos], seguida de comentários inerentes às varizes da cômica morta de Herculano.

O hiperbólico e o feio, características apregoadas ao Expressionismo são também reminiscências no teatro de Nelson Rodrigues (características caras ao ciclo Tragédias Cariocas e ao Ciclo mítico), mas percebemos, na obra em questão, outro elemento constituinte do Expressionismo: o sexo; e não nos referimos ao sexo puro [em seu sentido lato], mas àquele resultado da eclosão dos fatores psíquicos das personagens, ou mais, a sexualidade explorada enquanto mecanismo de manifestação súbita de traumas, carências, dores e problemáticas individuais e/ou

coletivas (vide Tias Flávia, Maura e Carmelita de *Doroteia*⁴², complexos envolvidos ao núcleo familiar em *Álbum de Família*⁴³, *Senhora dos Afogados*⁴⁴) – desde o ponto de partida até o desenrolar da trama.

Acerca de exageros, limites, reminiscências, Décio de Almeida Prado (*apud* HOLANDA, 1995, p.549-550) conclui que

O próprio Nelson Rodrigues, tão entranhadamente carioca, não permaneceu de todo imune à tentação universalizante. As peças que denominou “tragédias”, escritas muitas delas em sucessão imediata a *Vestido de noiva*, inspiravam-se no modelo supremo com que tantas vezes lhe acenava a crítica – o teatro grego, nada menos que o grande teatro grego, de Ésquilo, de Sófocles, de Eurípides. (...) Esse, indubitavelmente, o alicerce de peças como *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados*, concedendo-lhes uma inconfundível semelhança com a tragédia grega: enquanto forma, por exemplo, a divisão nítida entre as protagonistas, portadores dos conflitos, e o coro que emoldura a ação, formada por vizinhos, parentes, circunstantes; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passando de pais a filhos. (...) As personagens são brasileiríssimas e do nosso tempo, mas sem que exista nessas peças qualquer intuito de retratar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos. Teríamos, quando muito, a irrupção, surpreendente no contexto do cotidiano, de impulsos primevos, elementares

⁴² Segundo Martuscello (1993): “Nelson utiliza inversão de valores para remarcar a repressão sexual em todos âmbitos e possibilidades de aparecimento da sexualidade, ressaltando a feiura, a doença e todos os sofrimentos em geral como valores sempre perseguidos por elas como meio de exegese e ascese espiritual purificadora dos pecados do sexo. Mas que uma denúncia contra a cultura e a religião que enaltecem a doença e o sofrimento, a peça traz, por meio de seu sarcasmo brutal, uma denúncia contra a culpabilização da sexualidade e contra o culto da apologia da morte.

⁴³ *Álbum de família* (de 1945) abre o ciclo de peças míticas de Nelson Rodrigues, classificada como tragédia em três atos, fora escrita em 1945, logo em seguida interdita pela censura em 17 de março, e liberada para encenação somente em três de dezembro 1967 (22 anos depois); fora colocada no palco pela primeira vez em 29 de julho de 1967, no teatro jovem no rio de janeiro, criticada e vitimada desmesuradamente pelo seu valor (i) moral, e não estético. Onde “Desinteressado de manter qualquer tipo de disfarce, Nelson propõe, em *Álbum de Família*, um exercício de autenticidade absoluta. As personagens decidiram abolir a censura – engodo da conveniência que lhes permite o convívio-, para vomitar a sua natureza profunda, avessa a quaisquer padrões. A peça põe em cena, por isso, as personagens como que anteriores a história e à civilização”, segundo (Magaldi, 1981. p.15).

⁴⁴ Escrita em 1947 e interdita em janeiro de 1948, seria 1º de junho de 1954 o dia escolhido para subir ao palco pela primeira vez a terceira peça do ciclo mítico, *Senhora dos afogados*, com direção de Bibi Ferreira e cenários assinados por Santa Rosa; encenada pela Companhia Dramática Nacional a tragédia em três atos e seis quadros narra a sucessão de crimes cometidos por Moema, a filha que nutre amor incestuoso pelo pai e mata toda a família em virtude da necessidade que sente em ser a única mulher na vida do pai; para tal afogara no mar, primeiramente Dorinha e, posteriormente Clarinha, ambas suas irmãs, e buscara desde então destruir uma última presença feminina daquela família, a figura da mãe, Eduarda será alvo de um plano maquiavélico de Moema, que consistirá em separá-la de Misael Drummond (o pai) em virtude do adultério cometido entre a mãe e o seu noivo (dela, Moema), o espaço é uma praia selvagem e o tempo é psicológico.

– e aí é que estaria o laço de parentesco com a tragédia grega, na interpretação dada a esta por Freud. Paralelamente, Nelson Rodrigues, brincando com os gêneros teatrais, ia escrevendo as suas “tragédias cariocas” e “tragédias de costumes” (*A falecida*, *Boca de ouro*, *Beijo no asfalto*, *Perdoa-me por me traíres*), ligadas mais de perto à paisagem social do Rio de Janeiro, além de esporádicas “divinas comédias” (*Os sete gatinhos*) e até mesmo algumas “farsas irresponsáveis” (*Doroteia*, *Viúva porém honesta*), o máximo de irresponsabilidade que o palco se pode permitir, posto que a farsa, por si mesma, já não costuma responder por nada do que faz em cena.

Após o desvelamento da natureza abissal do ser humano, da investigação do recôndito no inconsciente pessoal e coletivo das peças míticas, Nelson Rodrigues imergirá num trabalho mais universalizante, de fácil aceitação e, sobretudo, de possível identificação com o espectador. Peças de uma boa digestão.

A Nudez, por Jabor...

Filme homônimo baseado na peça de Nelson Rodrigues, *Toda Nudez Será Castigada* é uma película dirigida (e de roteiro adaptado) por Arnaldo Jabor; segue o drama familiar. Instaura-se na telona a crítica mordaz à subcultura da família de classe mediana, ao Brasil da classe média.



Fig.3: Capa do filme Toda nudez será castigada

É no eixo da degradação, da tara e, sobretudo em meio social de valores arcaicos, por vezes hipócrita, natural ao processo de capitalismo tardio em solo

brasileiro, que se constrói o chão para esta sociabilidade pervertida (e perversa) e suas diversas colunas sociorreprodutivas. Nelson será, para sempre, o teórico do *medianismo* (quase uma religião, quase religioso) do Brasileiro.

Para Giovanni Alves⁴⁵ (2003):

Na verdade, é através do drama de “classe média” que Rodrigues quer pensar o Brasil. A “classe média” sempre oscilou entre uma burguesia decrépita e um proletariado amorfo à sombra de um Estado populista. E é através das comédias de costume dessa classe média que Rodrigues tenta refletir a tragédia brasileira. O drama de humor cáustico de Nelson Rodrigues reflete a subjetividade de uma modernização inconclusa, onde a instância sócio-reprodutiva da família pequeno-burguesa já se constitui em crise estrutural, totalmente incapaz de representar uma sociedade clivada de contradições atávicas pela inconclusão da questão democrática e da questão nacional. Em “Toda Nudez Será Castigada”, a família é apenas uma referência esgarçada, e seus valores morais são mero adereços superficiais. Não existe uma família nuclear típica de uma sociedade burguesa com seus valores-fetiches. É da “classe média” que provém o imaginário da família burguesa. Mas o que Nelson Rodrigues procura devassar é a incapacidade da “classe média” brasileira em prover tal ideal de família e torná-los valores-fetiches de uma sociabilidade moderna plena. Sua narrativa expressa a total incapacidade da “classe média” em ser o lócus valorativo de uma instância sócio-reprodutiva fundamental: a família. É o descrédito absoluto na capacidade da reprodução social da modernidade capitalista no País.

Arnaldo Jabor consegue denunciar o decadentismo moral, social, cultural, econômico (dentre tantos) ao qual o brasileiro daquela década está imerso, e a imagem deixada nos permite conceber o quão “*Toda Nudez Será Castigada*” é atual.

Astor Piazzolla⁴⁶ é quem embala o drama carioca, com seu tango portenho. Em 1975, Jabor iria novamente levar à tela mais um Nelson Rodrigues, dessa vez era “*O Casamento*” (outra peça), na qual desnudaria aquilo que abriga a suposta felicidade burguesa: a questão das injustiças, adultérios, e por que não incesto? (insiste-se, e por que não?). A sequência é-nos dada de forma tempestuosa, por assim dizer, chocante, embate de lágrimas e gargalhadas, paixão com loucura (tão própria de Rodrigues).

⁴⁵ Disponível em: <http://www.telacritica.org/Nudez.htm>. capturado em 17/03/2013.

⁴⁶ Ástor Pantaleone Piazzolla foi filho dos imigrantes italianos Vicente Piazzolla e Assunta Manetti. Foi bandeonista e o compositor argentino de tango mais importante da segunda metade do século XX.



Fig 4: Herculano implora pelo amor de Geni

Conforme Alves (2003):

O filme é uma dança de extremos ético-morais: Castidade absoluta ou devassidão sexual. Não existe meio-termo na narrativa de Rodrigues. O exagero é um recurso estilístico de Nelson Rodrigues para apreender o drama trágico de uma sociabilidade capitalista inconclusa em seus valores modernos. Mas pode representar também a incapacidade que a “classe média” decadentista encontra para efetuar um *tertium datur*⁴⁷ entre uma burguesia colonial incapaz de realizar a modernização plena e obrigada a conviver com o latifúndio e o proletariado gelatinoso, incapaz de consciência de classe e dependente do Estado populista.

Toda Nudez será castigada é, do início ao fim, um misto de situações-limite: Herculano (interpretado por Paulo Porto) continua o viúvo enlutado que orienta suas ações mediante um criterioso e rígido código de valores familiares e religiosos, sobrevivendo, em seu luto eterno (etéreo e de louco), não consegue mais suportar o vazio existencial ali apresentado em seu núcleo familiar, este dado após o falecimento da esposa. Acomodado e em depressão profunda, e resoluto [...] mantém fidelidade a uma morta. As tias (interpretadas pelas atrizes Isabel Ribeiro, Henriqueta Brieba, Elza Gomes), temendo que o sobrinho tente contra a própria vida, imploram ajuda ao outro irmão de Herculano, Patrício (Paulo César Pereio), que busque algo ou alguém que reanime a vida de Herculano.

Patrício (o típico malandro Carioca), irmão mais novo e dependente de Herculano, decide levá-lo a uma casa de tolerância e apresenta-lhe a prostituta Geni (Darlene Glória).

⁴⁷ Do latim *tertium datur* fica-nos o entendimento da exclusão de uma terceira visão, uma possibilidade terceira de alguma versão da realidade.



Fig 5: Geni no prostíbulo com Patrício

Patrício acredita que o sexo é a única solução para o irmão, então semi-
virgem.

BOCA DE OURO, a peça...

Boca de Ouro, personagem-título da décima segunda peça de Nelson, é o herói de Madureira (e não lhe caberia melhor a alcunha de anti-herói?) apresentado em três distintas narrativas; concretamente, apenas podemos afirmar que ele fora um homem suado da vida, enobrecido pelo jogo do bicho, cuja ambição primeira será a adornação do ouro, uma de suas fixações.

À cena de abertura da peça somos surpreendidos pelo pedido inusitado de nosso protagonista: este intima o dentista a fazer-lhe uma dentadura de ouro, cara recorrência ao *kitsh*⁴⁸. E, adiante, na trama, instala a afirmação de que já prepara um caixão de ouro. Outro dado concreto (re) visitado em várias cenas, é que chegou à vida em uma pia de uma gafeira. O destino implacável, a vida desregrada e os ossos do ofício devolvem o banqueiro Boca de Ouro ao ponto de onde partiu: este é encontrado assassinado numa sarjeta sem a sua maior referência, a dentadura de ouro.

⁴⁸ Expressão de procedência alemã é empregada por aqueles que desejam se referir a uma apreciação artística inferior ou a objetos notadamente abaixo da qualidade. Ela também se reporta ao hábito de reciclar um mobiliário, seja ele mais antigo ou moderno. A palavra deriva do termo alemão 'kitschen', que tem o sentido de estorvar, e de 'verkitschen', realizar um negócio fraudulento, ou seja, substituir a mercadoria adquirida por outro objeto não desejado, o que revela o significado vulgar que o vocábulo '**Kitsch**' traz em si.

Uma espécie de mito do subúrbio, Boca surge do submundo carioca e passeia pela imaginação popular, *estágio de partida* (homem pobre que conseguira “vencer na vida”) e *chegada* até apalpar a morte pelas mãos de uma grã-fina. O desenrolar da história é elucidado pela narração de D. Guigui, ex-amante, que alterna a imagem do bicheiro conforme o impacto psicológico provocado a partir do movimento catártico, dela e dos seus interlocutores. *Boca de Ouro* trabalha justamente com a subjetividade da constituição do ser humano construído a partir do olhar do outro, da possibilidade de *Redenção* e de *Danação* condicionada pelo calor dos fatos sentidos por quem fala e provocados por quem escuta/indaga.

BOCA, o filme...

Disforme, aparado em pia de salão de dança, filho de mãe suja, homem de bairro e pseudonobre, Boca de Ouro é a epítome do malandro carioca da melhor qualidade, barão do jogo do bicho, meio homicida, meio benemérito de menos favorecidos, um quase *Hobbin Hood* (às avessas).



Fig 6: Capa do filme Boca de Ouro.

Lenço sempre posto à mão, disposto eternamente ao asseamento da testa queimada do sol suburbano, anel no dedo mindinho, enriquecera na ilicitude e mandara arrancar e trocar os molares, os incisivos, os caninos, TODA a dentição por novos mordedores, agora em ouro 24 quilates. Quer mais, busca mais, prefere a

ostentação. Acometido pelo *Complexo de Zulmira*⁴⁹, mandara fazer um caixão de ouro, o que subjaz a ideia de que o funeral pomposo lhe auferiria algum *status* - outro, algo a ser reconhecido pós-vida, funebrismo característico de Nelson Rodrigues.

Boca de ouro (1962)⁵⁰ é a primeira leitura cinematográfica de uma peça teatral de Nelson Rodrigues, coube a Nélon Pereira dos Santos dar forma ao “monstrengo suburbano” na tela e a Jece Valadão encarnar o bicheiro “filho do nada” que foi à luta (na contravenção) e conseguiu o sorriso mais caro da cinematografia mundial.

O que chama atenção nesta obra (e se refere à peça agora) é o recurso cinematográfico do *Flash Back* na Ribalta; Guigui (Odete Lara) é quem ilumina as sequências da narrativa em seus relatos contraditórios, ao contar três versões diferentes de sua relação com o ex-amante, Boca.

Sobre o *Boca de Nélon Pereira dos Santos*, Silva (2010, p.53) afirma que

Boca de Ouro acabou por se constituir num dos maiores êxitos de público na carreira do diretor. NELSON RODRIGUES 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 gangster 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 Nelson Rodrigues foi contemplado com mais duas versões cinematográficas; em 1989 (disponível no mercado só em 1990), Walter Avancini

⁴⁹ Chamaremos assim a necessidade que a personagem do universo Rodrigueano nascida na pobreza, sentirá acerca de um funeral pomposo, clara alusão à quebra do escamoteamento sofrido em vida, clara alusão à personagem Zulmira, de *A falecida*.

⁵⁰ **Boca de ouro**, 1962- Direção e Roteiro: Nélon Pereira dos Santos. Assistência de Direção: Ian de Souza- Elenco: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Ian Cândido, Maria Pompeu, Wilson Grey, Shulamith Yaari, Adriano Lisboa, Geórgia Quental, Maria Lúcia Monteiro - 100 min (em preto e branco).

refilma *Boca de Ouro*⁵¹, tendo como produtor Jofre Rodrigues e como protagonista o aclamado Tarcísio Meira; nesta produção, temos uma substituição: troca-se o mundo do jogo do bicho pela clara alusão ao tráfico de drogas; Tarcísio ganha com tal atuação o prêmio de melhor ator no Festival Latino de Nova York, a película é ambientada agora, na favela.



Fig 7: Capa do filme *Boca de Ouro*.

A terceira versão, *Boca*⁵² (tão somente), é aquela que mais se afasta da peça de Nelson (texto de partida); nesta, um casal (ela: J.J, é jornalista, ele: Reb, é câmera, ambos americanos) fica incumbido de relizar uma matéria sobre a matança

⁵¹ **Boca de Ouro**, (1990). Gênero: Policial. Direção: Walter Avancini. Roteiro: Walter Avancini. Produção: Jofre Rodrigues. Produtores associados: José Padilha, Adalberto Calabria e Nelson Rodrigues Filho. Direção de produção: Jofre Rodrigues e Fernando Silva. Co-produção: JN Filmes. Música: Edu Lobo. Fotografia: Carlos Egberto. Edição: Jaime Soares Justo. Elenco: Tarcísio Meira (Boca de Ouro), Cláudia Raia (Guigui), Luma de Oliveira (Celeste), Hugo Carvana (Caveirinha), Maria Padilha (Maria Luiza), Ricardo Petraglia (Leleco). 105 min (cor)

⁵² **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 Jofre Rodrigues (filho de Nelson) como coprodutor brasileiro. Roteiro: Ed Silverstein. A fotografia é de Carlos Egberto e Pedro Farkas. Assistente de direção: Tânia Lamarca, coreografia: Márcia 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 (a repórter J.J), Martin Kemp (o câmera Reb), Carlos Dollabella, Martin Sheen (o agente da CIA, Jesse James Motongmmery), Nelson Xavier, José Lewgoy, Anselmo Vasconcelos, e as atrizes Denise Milfont, Ruth de Souza, Luma de Oliveira, Maria Padilha e Bethy Gofman.

de meninos de rua no Brasil. O que nos remete ao ideário do estrangeiro (discurso endógeno) acerca do Brasil, nação repleta de problemáticas sociais, de injustiça, violência e representação - mor daquela propaganda configurativa dos chamados países do *terceiro mundo*, discurso amplamente divulgado dos países latinos e sobretudo aqueles da América do Sul.



Fig 8: Capa do filme *Boca*.

Cardoso (2010, p. 54) acerca de *Boca*, afirma que:

O filme mostra um Brasil exótico, quando expõe, de um lado, belos cenários de 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 rituais estilizados de macumba. Zalman King filmava no Rio, *Orquídea Selvagem*⁵³, quando surgiu a ideia de fazer um filme sobre a morte dos meninos de rua, na ocasião em que, nas suas pesquisas visando a coletar material para o filme, teve acesso a segunda versão cinematográfica do texto de Nelson Rodrigues, dirigida por Avancini. NELSON RODRIGUES, no material utilizado para divulgação, é apresentado como um homem da envergadura de Tennessee Williams⁵⁴ e Arthur Miller⁵⁵. A audaciosa proposta publicitária preconizava, ainda, que a linha mestra do filme assentava-se, não em *Orfeu*

⁵³ **Orquídea Selvagem**, 1990 - Dir.: Zalman King- Elenco: Mickey Rourke, Jacqueline Bisset, Carré Otis, Assumpta Serna, Milton Gonçalves.

⁵⁴ **Tennessee Williams** (pseudônimo de **Thomas Lanier Williams**; Columbus, 26 de março de 1911 — Nova Iorque, 25 de fevereiro de 1983) foi um dramaturgo estadunidense, ganhador de muitos prêmios.

⁵⁵ **Arthur Asher Miller** (Nova Iorque, 17 de Outubro de 1915 — Roxbury, Connecticut, 10 de Fevereiro de 2005) foi um dramaturgo norte-americano. Conhecido por ser o autor das peças *Morte de um Caixeiro Viajante* e de *As Bruxas de Salem*, fora casado com Marilyn Monroe e morreu de insuficiência cardíaca crônica, com 89 anos, em Roxbury, Connecticut.

*Negro*⁵⁶, 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.

O ponto nevrálgico desta produção é a matança dos meninos de rua, a violência institucionalizada; se, nas duas versões anteriores, a despeito das emoções de Guigui, somos apresentados ao perfil de Boca de Ouro a partir das três versões narradas pela ex-amante do bicheiro Carioca, dessa vez, o que temos em cena é tão somente uma narrativa linear de uma das versões por ela contada (as outras duas são suprimidas), afastando-se, com isso, daquilo que Jean Genet chamou de hipotexto⁵⁷. *Boca* comporta-se como uma leitura cinematográfica afugentada do Rodrigueísmo tradicional, é uma produção - outra, baseada em alguns recortes da peça do dramaturgo Pernambucano radicado no Rio de Janeiro; com ares de drama policial esta coprodução Brasil - Estados Unidos (falada em inglês) é a última cartada da trilogia imagética em que se propôs levar à telona a história do Imperador de Madureira.

Beijo no asfalto e A Falecida...

Beijo no asfalto, da mesma forma que ***A falecida***, configura-se como *drama de estações*⁵⁸ (também denominado *Stationendrama*), subindo (ou descendo?) o protagonista por todos os degraus de sua derrocada.

Dessa feita, seremos conduzidos por Arandir e Zulmira (os protagonistas, respectivamente) às diversas etapas de seus aniquilamentos, numa tentativa de aproximação destes dois personagens o destino e a mudança de estação fazem-se

⁵⁶ ***Orfeu Negro*** ou ***Orfeu do Carnaval*** (na França, ***Orphée Noir***; na Itália, ***Orfeo Negro***) é um filme ítalo-franco-brasileiro de 1959, dirigido por Marcel Camus cujo roteiro é adaptado por Camus e Jacques Viot a partir da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. Trilha sonora assinada por nomes da envergadura de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. O filme teve outra versão em 1999, sob o nome *Orfeu*, dirigida por Cacá Diegues. É, à data, o único filme brasileiro a ter ganhado o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1960, ainda que lhe tenha inferido a cidadania Francesa.

⁵⁷ Nos postulados de Jean GENETT (1979), Hipotexto é o texto de origem, o texto que serviria de base para outras releituras posteriores. Hipertexto, ainda segundo o referido autor, será o texto originado, o texto de chegada, aqui, o filme.

⁵⁸ No “drama de estação”, o herói, cuja evolução se descreve, é distinguido com máxima clareza das personagens que encontra nas estações de seu caminho. Elas só aparecem na medida em que encontram com o protagonista, na perspectiva dele e em relação com ele, segundo SZONDI (2003, p.59-60)”

presentes no correr das obras, incorrendo na mudança trágica do percurso de ambas as peças.

O Beijo no Asfalto é uma tragédia carioca de três atos e treze quadros.

Arandir, o protagonista de *Beijo no asfalto*, ao atender um último pedido de um moribundo que acabara de sofrer um acidente no trânsito, o beija na boca no instante da morte do estirado.

[CELEUMA CRIADA].

Tal atitude assistida por um repórter inescrupuloso (Amado Ribeiro) e um delegado (Cunha), se converte em uma manchete sensacionalista, um factóide para vender jornal; em decorrência dessa ação, uma série de acontecimentos se sucedem, incorrendo em um isolamento de nosso herói atrapalhado, achincalhado publicamente e vítima de injúrias diante seu ato de benevolência.

O processo de aniquilação [paulatina] de Arandir é ocasionado pela dimensão de sua bondade e inocência, sendo assim punido por aqueles entes de sua convivência, em especial o sogro e a esposa, fato que realça seu caráter trágico. O ápice da destruição deste herói sucede após o enfrentamento de tantas intempéries, passa a ser alvo da fúria do sogro [apaixonado] que, impiedosamente ao fim da trama o assassina após a revelação de seus sentimentos pelo genro.

Crime passional?

Aprígio (num berro) – De você! (Estrangulando a voz) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver.

(Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou de bandeira. Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre.)

Aprígio – Arandir! (mais forte) Arandir! (um último canto) Arandir!

(RODRIGUES, 1990, pp. 152-153).

Caso atípico nas *tragédias cariocas*, Arandir é o protagonista que não é o principal responsável pelo próprio aniquilamento, ainda que, para o desenrolar da trama, tenha sido ele quem cometera o *erro trágico*, beijar um homem na boca, na hora da morte, no asfalto e à luz do dia. Ele e Zulmira se entranham, a partir de seus atos, em um contexto de rejeição generalizada, da qual o senso comum discorda dos desvios da regra, necessitando aniquilar a subversão, o subversivo, aniquilação proposta pela morte, esta entendida como castigo e libertação do erro, fechamento do atípico, por outra: exemplo para os demais.

Em *A Falecida*, estamos imersos na história de Zulmira, uma pobre suburbana que almeja – para purgar a miséria a qual fora exposta durante toda a vida - um funeral luxuoso (e de penacho, tal qual mencionara Edgar – *Bonitinha, mas Ordinária*). A tragédia, em três atos, expõe o esforço desta mulher que, resolvendo juntar forças para ter um funeral luxuoso, vinga-se da miséria na idealização da própria morte, esta compreendida aqui como redenção para o vazio existencial amargado durante a vida.

Cardoso (2010, p.60) acrescenta que esta obra

Transita pelas frustrações de Zulmira, quando esta se supõe descoberta por Glorinha, uma vizinha virtuosa, em sua relação e 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 o que teve de abdicar em nome 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 da ritualística da própria morte. Somente uma morte espetacular conferir-lhe-ia uma dimensão e identidade própria. Somente nela – na morte – ganharia a importância e autenticidade que jamais obtivera em vida. Um enterro com pompa e luxo constituir-se-ia um prêmio, numa compensação para o acúmulo de frustrações vivenciadas ao longo da vida.

O incômodo causado, a partir destas duas peças, resulta da individualidade que atesta a mediocridade, a apatia, o anonimato do ser humano que não gozou a vida e, de alguma forma, trazidos à tona por algum ato descuidado e confundido com subversão se constituíram em castigo, tendo como algozes o senso comum.

Conforme Eudinyr Fraga (1998, p. 161): “Ele [Arandir] e Zulmira estão anestesiados, mas a vida espregueada e ronda em torno. O conselho da cartomante

vigarista e o atropelamento do rapaz darão o sinal para que se inicie a descida vertiginosa para a destruição”.

Em outras três peças do referido ciclo (trata-se das Tragédias Cariocas), o caminho enveredado pelas personagens se dão de forma semelhante: estas são tragadas por um destino cruel, levadas ao seu limite, terão de se confrontar com situações atroz, tomada de decisões cruéis, cujos extremismos irão encaminhá-las às suas destruições, a uma morte fria, estúpida. A aniquilação partirá de ações praticadas no decorrer da trama, submetendo-se à tragicidade da vida.

O BEIJO na telona...

Numa das mais transgressoras produções Rodrigueanas, *O Beijo*⁵⁹ (1965) é o reflexo de uma sociedade que adentra às problemáticas do midiatismo, aqui apresentado como *ente* implacável, provocador da derrocada de Arandir (interpretado pelo ator Reginaldo Faria).

Falência da informação? Castigo pela benevolência ingênu? Sensacionalismo puro? Longe dos tempos em que a homofobia se tornara debate em sala de casa de família, este filme remonta o drama de um pacato bancário que teve sua vida invadida, exposta em capa de jornal e execração pública, a partir de um ato (hoje, mais que natural), mas à época digno de caso de polícia, um beijo.

Um beijo em um homem, em um moribundo agonizante no chão de asfalto, no frescor da morte, alguém necessitado de um último gesto. O homem estirado, um desconhecido, o transeunte: Arandir.

⁵⁹ **O Beijo**, (1965) - Direção: Flávio Tambellini. Elenco: Xandó Batista, Norma Blum, Jorge Cherques, Raul da Mata, Jorge Dória, Liana Duval. (P&B). 78min, suporte 16mm.



Fig 9: Capa do filme *O beijo*.

A princípio, uma trama fácil, não fosse a atmosfera densa, silenciosa, soturna criada para compartilharmos do drama vivido pelo protagonista, em uma palavra o espectador passa a ser o confidente do silêncio daquele homem honrado que vive o desterro da masculinidade posta em questão, sufocado em seu exílio e soterrado pelo olhar de desconfiança da esposa, Selminha, e do sogro, Aprígio.

Conforme Cardoso (2010, p. 51) a obra é

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.

UM BEIJO - outro...

Uma segunda versão cinematográfica da celeuma causada pelo beijo de Arandir é levada ao cinema no ano de 1981, desta vez, o filme homônimo⁶⁰ à peça

⁶⁰ **O Beijo no Asfalto**. 1981. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Doc Comparato. Elenco: Tarcísio Meira, Ney la Torraca, Christiane Torloni, Lidia Brondi, Daniel Filho, Osvaldo Loureiro. Fotografia: Murilo Salles. Produção: Fábio Barreto. Música: Guto Graça Mello. Colorido. 80 mim. Co-produção Embrafilme, Globo Vídeo

de Nelson Rodrigues segue com direção do aclamado Bruno Barreto e roteiro de Doc Comparato.



Fig 10: Capa do filme O beijo no asfalto.

"*O Beijo no Asfalto*" traz à tona a aura transgressora da obra de Nelson Rodrigues. Desnuda [agora, em cores] a realidade crua da bondade humana que cede ao pedido do moribundo (um beijo) e, por isso, causando o próprio desmoronamento moral, atingindo as raízes de suas dependências pessoais e profissionais; com ares de drama policial esta produção oscila entre a "novidade - alguma" à releitura linear da peça de Nelson, com um Arandir (Ney La Torraca) cuja atuação é tão apática quanto aquela encarnada na produção de 1965 (por Reginaldo Faria), denunciando a questão da inércia total em um tempo quando sexualidade/masculinidade em sua via questionada era assunto proibido, ou por outra, digno de alarde desmesurado, sensacionalista e aterrador, por isso a condição letárgica à qual assistimos as duas reações de Arandir (primeira e segunda leitura fílmica).

Cardoso (2010, p. 51) acrescenta que

O 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, por que no mundo em que vive, já não há mais espaço para ele.

O silêncio, aqui, entende-se como clara censura ao que é tão-nosso, e ao mesmo tempo se reflete no outro, o segredo que pode ser, então, revelado, a lepra, o câncer existencial, o disforme, o feio de todos nós, por último: o desejo recôndito, por outra: UM MERO DESLIZE; o cotidiano passa por um descaminho construído em virtude do ato subversivo, um beijo; e por que não afirmarmos que o nome da peça (*per si*) é uma clara alusão à força a que subjaz o constrangimento/sofrimento/padecimento/apodrecimento de Arandir, este cometera o CRIME de beijar um igual, outro homem, e no asfalto, e à luz do dia, e na presença de outros transeuntes, do sogro Aprígio (Tarcísio Meira), certamente pelas convenções e pelo Rodrigueanismo não sairia impune, haverá por certo um CASTIGO a ser pago e assim o foi.



Fig 11: Arandir vê no jornal o informe de seu beijo gay.

Percebamos ao fim das obras que Aprígio (o sogro homossexual), diante do amor secreto (tanto que nem conseguia chamar pelo nome o genro) acaba não suportando da ideia de que seu amado proferira tal ato, um beijo gay, com uma boca que não a sua; após se declarar ao genro, Aprígio o mata, posterior ao tiro, aquele vai ao encontro do amado e o beija na boca, o acarícia, mais que isso: o chama pelo nome... e percebamos aqui, ainda, que o ato de não chamar Arandir pelo nome era mais uma forma de não lhe auferir identidade, e mais: de aproximar as suas pessoas uma a outra, numa clara proposição de posse ao referir-se ao marido da filha, Selminha (Christiane Torloni) com a alcunha-sempre de, “meu genro”.

O beijo de Aprígio é calado, tal qual seu amor e sua condição sexual, é ameno, à luz das estrelas somente, fugidio, e em um genro, a este a morte surge como a sentença final de seu erro.

Nelson Rodrigues é implacável nessa obra, tido como maldito, tarado, contraventor, subversor da ordem, ele “expia” o pecado do sogro, pelo autocontrole que este teve acerca de seus desejos, dando ao último uma oportunidade de redenção e arrasa, de início a fim, com a caçada vã de Arandir pela recuperação de sua imagem na sociedade, de sua identidade, pela reconstituição do que restará após os escândalos no jornal, sempre o ambiente jornalístico, presença marcante em tantas obras de Nelson, dividido entre o teatro e o ofício de jornalista; Nelson absolve Aprígio pelo cuidado com a convenção, a moral e os bons costumes. Em síntese, o beijo à luz noturna fora motivo da redenção do sogro.

d'A falecida...

Na obra "O Olhar e a Cena", o ensaísta Ismail Xavier (2003), acerca d'A *Falecida*, de Hirszman afirma que

Ele [Hirszman], navega a contrapelo dos 'lances ousados' e descarta a velocidade e o 'cinematográfico' de Nelson Rodrigues. Evita a modulação tragicômica e opta de forma radical pelo sério-dramático, enfrentando bem o risco aí envolvido de lidar com a questão do trágico.

Assim como na peça teatral "A Falecida", o que vemos, novamente e sem grandes alterações, é o compassado malogro de Zulmira (encarnada sob medida por Fernanda Montenegro, seu papel de estreia no cinema), uma mulher cercada pelas próprias obsessões e devastada pela apatia existencial da qual está impregnada.

Leon Hirszman decide não pela alucinada passional ou pela melodramática (algo mais aproximado do universo de Nelson), mas constrói uma mulher demasiadamente comum, alienada, auto-indulgente - e não apontou dedos para possíveis culpados dessas condições.

"Há (...) um interesse na discussão das questões sociais (divisão de classes, o mundo do trabalho, o desemprego), e ele [Hirszman] tem diante de si uma

situação em que os problemas de consciência e de mobilização política pautam-se por uma notória ausência no mundo das personagens", conclui Ismail Xavier (1991).



Fig 12: Capa do filme *A falecida*.

Se a proposta do dramaturgo era denunciar Zulmira como representação de uma classe média baixa mentalmente falida e padecida do escamoteamento social, o diretor Leon Hirszman enveredou por um descortinamento da pobreza e daquilo que está subjacente a esta condição, em um lance quase determinista⁶¹, o espaço de interação, o cenário, a opacidade dos movimentos, por fim, a vida em P&B em que estão submersas as personagens *d'A falecida* serão o mote desencadeador das sequências de tramas da obra filmica.

⁶¹ O Determinismo nega a possibilidade de escolha. Para os deterministas não há possibilidade de escolhas, não há um objetivo a atingir, pelo contrário, existe uma sucessão de fatos que o homem não pode interromper e escapar deles. Tudo já está previamente determinado. Para os defensores do Determinismo o homem está submetido, inexoravelmente, a uma série de leis naturais, sujeitas ao princípio da causalidade. Como características assinalam-se o medo a toda mudança, a toda novidade imprevista e o desejo de ser subjugado pelo outro ou de subjugar o outro.



Fig 13: Fernanda Montenegro encarna Zulmira.

Eduardo Escorel (on line) ainda reforça o caráter pessoal de "A Falecida" em relação a Hirszman quando afirma que

Era um universo conhecido dele e sobre o qual o Leon acreditava que poderia falar e que o interessava: a zona norte do Rio de Janeiro (onde ele foi criado), a pequena vida de subúrbio, da sinuca, do futebol, de pessoas simplesmente vivendo. Era um projeto muito próximo do neorrealismo, ou de um pós-neorrealismo (...). Essa proposta de visão causou estranhamento no Nelson e no Joffre [filho do escritor e produtor do filme], e também uma certa tristeza por parte do autor.⁶²

É de nosso conhecimento que o cinema, também denominado como sétima arte, não possui vínculo de fidelismos com os originais (aqui a literatura) a qual se serve para suas releituras. São universos de linguagens distintos e, por conta disso, construtores de mecanismos diversos para as suas existências, configurando-se, ambos, em campos de linguagens, porém há algo em ambos que se atravessa, que se encontra: a narrativa; cinema e literatura são artes cujo objetivo perpassa a razão de ser, contar algo, apresentar uma história, representar a história, um por meio da imagem (e de muitos outros signos, refiro-me aqui ao hibridismo do cinema) e a outra por intermédio da palavra, signo-mor da literatura; no livro "O Olhar e a Cena", Ismail Xavier discorre acerca da liberdade a qual o direto deve viver em seu processo de criação, e em ato de defesa d'*A falecida*, de Hirszman, ele sentencia: "A opção do cineasta (...) não corresponderia à preferência do dramaturgo, mas resultou numa das obras mais sugestivas criadas a partir de seus textos, original em sua inserção do corpo na composição do drama, dado o belo dueto entre câmera e

⁶² Disponível em <http://blogpolvo.blogspot.com.br/2010/01/falecida-de-leon-hirszman.html>. Capturado em 22/04/2013

atriz", referendando os closes demasiados em Fernanda Montenegro, caros à crítica e público que não conseguiram perceber ser este mecanismo imagético a possibilidade de aproximação do espectador a esta versão fílmica da peça homônima de Nelson Rodrigues, uma vez que a atuação proposta é soturnamente comedida, a trilha remonta um sossego de um fim de tarde de outono, o fato da película, então em preto branco (e também por isso), não oferecer atrativos maiores aos olhos do público.

"*A Falecida*", no correr de décadas, tem alcançado uma notoriedade positiva por parte dos cinéfilos, ainda que o filme tenha constituído um fracasso vultoso quando de sua exibição nos cinemas, seguramente a aposta no tom melancólico não contribuiu para um sucesso de bilheteria, tão natural àquilo que levava a assinatura do dramaturgo, que vislumbrou representar, na arte, *A Vida como ela é...* conforme sentenciava o crítico Jean-Claude BERNARDET (1976) no livro "*Brasil em Tempo de Cinema*", sobre o filme e o uso de elementos que "[nada] tem de alegria, nada de força de vontade. O marasmo, a estagnação, a decomposição das coisas e das pessoas, a impotência"...

Perdoa-me por me traíres, a obra literária...

Em *Perdoa-me por me traíres*, Raul, o protagonista, surge a partir do segundo ato e, já no primeiro ato, ele é tema de discussão de Glorinha, a sobrinha, deixando claro o temor que ela nutre em direção da figura do tio (perceptível em suas falas), percebido por ela como um senhor violento. É o segundo ato, surge Raul enquanto o narrador da morte (sempre ela) de Judite, mãe de Glorinha, ele narra uma proposta que fez à cunhada: ofereceu veneno à esta em decorrência do adultério por ela proferido, uma possibilidade de purgação, ou redenção, a morte entendida como libertação/liberação da culpa.

Tio Raul (batendo no peito) – Eu a matei! Eu! E olha: ninguém sabe, ninguém! Inclusive minha mãe, meus irmãos, pensam, até hoje, que foi suicídio! (baixo, com um meio riso hediondo) (Cresce) Mas o assassino está aqui e sou eu, o assassino! (arquejando) Segurei a alça, fui ao cemitério e, à beira do túmulo, derramei uma colher de pétalas em cima do caixão. Vê tu? (RODRIGUES, 1985, p. 167).

Chegando ao terceiro ato, Glorinha novamente é ameaçada de morte pelo tio, este anseia por todos os detalhes e segredos da vida da sobrinha. O ato, desenvolvera em uma mesma cena a máxima tensão na relação tio/sobrinha, oscilando claramente os impulsos de amor e ódio, de morte e vida.

O fato de Raul odiar a sobrinha Glorinha resulta das lembranças da cunhada, o tio vê na sobrinha a continuidade das volúpias da mãe. O clímax é alcançado no momento em que Raul declara, momentos antes do desfecho da peça, que era Judite o seu verdadeiro amor, e que proferira tal crime pelo fato desta nunca pertencera a ele, ainda que tenha se entregado a vários homens. E confessa mais: tomara Glorinha para o seio familiar com um objetivo, tê-la para si:

Tio Raul – Glorinha, eu te criei para mim. Dia e noite, eu te criei para mim! Morre pensando que eu te criei para mim! (Os dois levam o copo aos lábios, ao mesmo tempo. Tio Raul bebe de uma vez só. Glorinha ainda não bebeu. Tio Raul cai de joelhos, soluçando.) (IDEM, p. 179).

Estas revelações incorrerão no aniquilamento da personagem, acionado aqui na figura da morte. O convite para a passagem fora feito por Glorinha, que desiste do trato (um pacto de morte entre tio e sobrinha) no último instante, não bebe o veneno e abandona-o agonizando sozinho, acompanhado apenas de Tia Odete, sua esposa, esta rondando como louca pela casa.

Perdoa-me por me traíres, o filme...

Datada de 1980, a obra fílmica homônima, *Perdoa-me por me traíres*⁶³, dirigida por Braz Chediak atrai a este a alcunha de um dos mais Rodrigueanos diretores em atividade à época. O cinema maldito, herança do Teatro proposto por Nelson Rodrigues, ganha com essa produção um exemplar da escabrosa história da órfã Glorinha, acolhida “fraternalmente” pelo tio (o conservador Raul), após a internação do pai e a morte da mãe, fora criada em um rígido sistema de educação;

⁶³ **Perdoa-me por me traíres**, 1980 – Direção: Braz Chediak – Com Vera Fisher (Judith), Nuno Leal Maia (Gilberto), Lídia Brondi (Glorinha), Rubens Corrêa (Raul), Zaira Zambelli (Nair), Ângela Leal, Anselmo Vasconcelos (Pola Negri), Jorge Doria (médico), Sady Cabral (o velho deputado) – Roteiro de Gilvan Pereira, Nelson Rodrigues Filho, Joffre Sares e Braz Chediak. Fotografia de Helio Silva. Música de Chico Buarque de Holanda e Radamés Gnattali. Edição de Rafael Justo Valverde. Cores. 101 min.

é traumatizada já na infância: aos dois anos a mãe se suicidara (com veneno) e seu pai, Gilberto, “enlouquecera” [sendo enviado a um sanatório].



Fig 13: Capa do filme *Perdoa-me por me traíres*.

Glorinha, a convite da coleguinha de turma Nair (uma jovem prostituta), vai conhecer o prostíbulo de Mme. Luba (Henriette Morineau), um lugar especializado em exploração sexual somente de ninfetas; o primeiro programa de Glorinha é com seu vizinho, o Deputado Jubileu.

Nair, ao saber de sua gravidez decidirá pelo aborto, pede para a amiga e agora confidente, Glorinha, que lhe acompanhe ao médico, este ao cometer um erro provoca uma hemorragia na pequena. Assim, Raul, chamado às pressas à clínica, descobre que a sobrinha transformara-se em prostituta. Ele chama-a e decide contar a verdadeira história acerca do óbito da cunhada Judith, a mãe de Glorinha.



Fig 14: Lúcia Brondi *in cena*.

Dentre as obras cinematográficas citadas até aqui, *Perdoa-me por me traíres* resulta em um filme cujo diferencial teria sido o atrativo da nudez, o corpo em serviço da arte e à mostra, só ou acompanhado, no banho ou na ritualística do amor, despido das roupas e da censura; numa beleza renascentista temos Vera Fischer (Judith, a esposa a adúltera) no ápice de sua beleza, uma mulher de beleza tão singular que fora capaz de deixar enamorado o próprio cunhado, Raul (Rubens Correia), fazer com que o marido amargasse a insegurança de forma tão devastadora que as sucessivas acusações lhe despertam o interesse numa outra relação, assim, corroborando para as suspeitas do marido, Gilberto, que, por fim será internado n'um hospício, louco, ganha pele no corpo atlético de Nuno Leal Maia, então muso daquele cinema denominado de *Pornochanchada*⁶⁴. Destaque, também, para a excelente atuação de Rubens Correia, no centro da cena como um irmão (de Gilberto), cunhado (de Judith) e tio pederasta de Glorinha (Lúcia Brondi) que nos seus vinte e um anos conseguira convencer, público e crítica, no papel da ninfeta de quinze ou dezesseis anos de idade.

Em *Perdoa-me pro me traíres*, Nelson Rodrigues está em casa, no tapete da sala, menino que sempre o foi, ele brinca com temáticas como traição, drama

⁶⁴ Gênero cinematográfico brasileiro erigido a partir do declínio do Cinema Novo, aqui na dissertação será abordado de forma mais acurada no terceiro capítulo, cujas características, históricos e derrocada serão alvos de nossas divagações.

familiar, obsessão, distorção de valores, derrocada moral, a loucura providente e uma morte provocada, o envenenamento, então, constructos da trama.



Fig 14: Vera Fisher *in cena*.

[ERA NELSON RODRIGUES N'UMA DAS CARTADAS MAIS RODRIGUENAS DA HISTÓRIA, _ BATATA QUE ERA !].

Sempre implacável, assistimos a mais uma queda paulatina da instituição familiar, uma Judith envenenada em virtude da liberação de sua angústia, esta última resultando na traição; um Gilberto insano após a certeza de suas dúvidas, a de que fora um homem traído; um segundo envenenamento, agora é Tio Raul quem numa tentativa de pacto de morte é tapeado pela sobrinha que vinga a morte da mãe, ao decidir no último instante abandonar a morte ali anunciada, deixando-o morrer sozinho; e por fim a escolha desta última em seguir carreira no prostíbulo de Mme. Luba, com isso, ficando-nos claro o caráter trágico a que foram submetidos os principais personagens desse filme, sobretudo nas apresentações da morte.

Os sete gatinhos, a peça...

Em **Os sete gatinhos**, Seu Noronha é o próprio desatador do fio condutor da desgraça que lhe seguirá fiel e alada até a morte. Este protagonista nutre doentia

adoração pela filha caçula, Silene, até a descoberta do estado “interessante” daquela que era a mais virginal das 5 filhas, caindo por terra do mito envolto a figura de Silene⁶⁵.

Passa desde então, e incessantemente, a buscar aquele que profanara a última virgem da família; orientado pelo Dr. Barbosa Coutinho, ele moverá todos os esforços possíveis para encontrar o homem que chora por um olho só, e assassinará Bibelot (outrora amante de Silene) de forma equivocada (pois a lágrimas de Bibelot não era a que ele, Noronha, procurava, não era a lágrima solitária). Posterior a isto, descobriremos que o homem da lágrima uma é o próprio “Seu” Noronha, fora ele quem prostituía as filhas, que revoltadas diante a tal revelação o assassinam cruelmente à punhaladas, punhal de prata.

Noronha é o patriarcado rígido, bipolar, histérico e ao mesmo tempo ingênuo, um homem que ameaça e agride as filhas e a esposa, e que vive o paroxismo do “contínuo”. Na elevação de Silene ao *status* de mito⁶⁶, ele transfere⁶⁷ à virgindade da moçoila o alicerce da família, é o hímen jamais tocado que ainda impede a derrocada moral. No que se descobre a gravidez daquela filha, paulatinamente, ocorre o declínio do grupo familiar. Na ocasião do desfecho trágico, Arlete, a mais insolente de todas, é quem primeiro toma a iniciativa de matá-lo, quando percebe o escorrer da lágrima aleijada [apenas de um olho só] cumprindo-se, portanto, a profecia do próprio Noronha [logo ele], o perseguidor-mor da lágrima indiscreta, da lágrima tão reveladora.

[É PELA LÁGRIMA QUE ELE VAI SE PERDER...]

⁶⁵O “mito de Silene” é um termo de Marcelo PAULINI (1994, p. 9), que conclui em sua dissertação que: “É importante notar que Noronha é um moralista preso aos valores de sua condição social, e frustrado por não conseguir atingi-los. Procura então compensar sua miséria existencial estabelecendo um mito em sua vida, e na dos demais membros da família: o mito de Silene.”

⁶⁶ Segundo Mircea ELIADE (1989, p.120) “O mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer já foi feito, ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto ao resultado do seu cometimento. (...) O modelo mítico é susceptível de aplicações ilimitadas”.

⁶⁷ É um fenômeno geral, universal e espontâneo, que consiste na união do passado com o presente mediante um suposto enlace que sobrepõe o objeto original ao atual. Esta sobreposição do passado e do presente vincula-se a objetos e desejos passados, inconsciente para a pessoa e que lhe permitem à conduta algo de irracional, onde a afeição não se erige ajustada nem em eixos qualitativos nem em quantitativos à situação real, atual. Segundo Sigmund FREUD (1980, p. 197) “a transferência é, ela própria, apenas um fragmento da repetição e que a repetição é uma transferência do passado esquecido, não apenas para a figura do médico, mas também para todos os outros aspectos da situação atual”.

É notório neste desfecho uma das características mais perceptíveis e reminiscentes da dramaturgia Rodrigueana, A OBSESSÃO; no plano de encontrar aquele que arruinara às suas vidas, Noronha tanto fez que conseguiu expor-se de forma indefensável, cabendo mais uma vez à morte (desta vez com direito a banho de sangue) a sorte de encaminhar-lhe à redenção.

Importa ressaltar que Bibelot chega à casa de Noronha a convite de Aurora (outra filha de Noronha, outra prostituta), esta o chama para repousar no quarto. Um plano, uma emboscada. Enquanto o gajo adormece [à espreita] a família adentra ao quarto cabendo a Noronha lhe acertar a punhalada - primeira no coração. Bibelot exhibe um choro completo, são duas as lágrimas escorridas em seu rosto-finado, esposa e filhas o acusam de assassinato; acuado Noronha chora, e eis que surge a verdade escorrida em um lado de sua face, a lágrima reveladora denuncia o verdadeiro responsável pela destruição da família.

(Todos seguem o chefe da família. Entram no quarto. Por um momento, “seu” Noronha olha o rapaz adormecido. Ergue o punhal e o crava, até o cabo, no coração de Bibelot. Este dá um arranco, um uivo estrangulado. Depois, tomba. Arqueja na sua agonia. Aurora cai de joelhos.)

Aurora (num fundo gemido) – Meu amor, perdoa meu ódio!
(Arlete adianta-se.)

Arlete (sôfrega) – Quero ver a lágrima da morte!

Débora – Morreu!

(Arlete segura o rosto do rapaz.)

Arlete (no seu assombro) – Mas está chorando pelos dois olhos! (na sua histeria) São duas lágrimas!

Hilda (histérica também) – Papai! Não é o homem que chora por um olho só!

Arlete (crescendo para o pai) – Assassino!

(As filhas avançam para o pai, que recua.)
(IDEM, p. 251).

Os sete gatinhos, o filme...

Dirigido por Neville D’Almeida e baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues, *Os sete gatinhos*⁶⁸ é um daqueles filmes que marcam época, conseguindo transpor para a tela os anseios de uma família do subúrbio carioca já em estágio de putrefação moral, o pai, Seu Noronha (impagável atuação de Lima Duarte), que assiste sorrateira e conivente à prostituição das 5 filhas, e uma mãe, uma típica Dona de casa, Gorda (Thelma Reston), mulher não emancipada na sociedade, vivendo à sombra da medíocre vidinha das ladeiras cariocas, em companhia do esposo contínuo e das filhas que não casaram, Gorda.

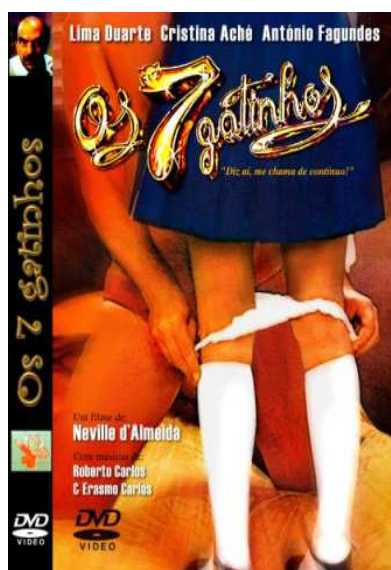


Fig 15: Capa do filme *Os sete gatinhos*.

Frasista dos bons, Nelson Rodrigues esbofeteia a sociedade com o seu diálogo “cansado e suado de rua”, é sem dúvida uma de suas peças com uma marcação provocante, insinuante, convidativa; D’Almeida, em quase nada, subverte

⁶⁸ **Os sete gatinhos**, 1980. Adaptação, Roteiro e Direção: Neville D’Almeida – texto, diálogos e produção associada: Nelson Rodrigues – Elenco: Lima Duarte, Regina Casé em sua primeira aparição no cinema, Thelma Reston, Antônio Fagundes, Ana Maria Magalhães, Cristina Aché, Ary Fontoura, Sady Cabral, Sura Berditchevsky, Mauricio do Valle, Claudio Correa e Castro, Sônia Dias. Fotografia e câmera: Edson Santos. Produção: Terra Filmes, Cineville Produções e Embrafilmes. Colorido. 120 min. Filmado nos estúdios da Cinédia – Manchete Vídeo.

a trama de Nelson, ela por si é corrosiva nos liames, nas temáticas, nas ações, este diretor aproveita de dois trunfos a ele concebidos, a força dos grandes atores em cena e um texto feito para teatro, cabível perfeito e delicioso em linguagem cinematográfica, e o foi. Vale lembrar que o diretor em questão já vinha de um estrondoso sucesso de bilheteria de outra transposição da obra de Nelson, *A dama do loteamento*⁶⁹, primeiro longa nacional a levar às salas de cinema, somente na primeira semana de exibição, a marca de mais de 1 milhão de espectadores (chegando a 6,5 milhões, o que lhe rendeu o título de terceira maior bilheteria da história do cinema brasileiro), feito que elevou diretor e obra a um status histórico, referência de cinema comercial e produção áurea (sobretudo esteticamente) da pornochanchada decadente. À época, inédito nos cinemas, *Os sete gatinhos* foi selecionado para o Festival de Gramado em 1980, saindo de lá com uma arranhada reputação, o que, fatalmente, configurou-se como peça de marketing importante a qual o projeto poderia angariar, afinal estávamos diante de uma obra (refere-se aqui ao filme) que se alinhava a outra (o Teatro), cuja marca era da polêmica, da interdição, estas envoltas no ideário a partir daquele ciclo, outrora chamado de “Teatro do Desagradável”⁷⁰, a Nelson Rodrigues .

Ambientações do subúrbio do Rio de Janeiro, muda-se a estação na entrada de Noronha às pressas para entrar ao banheiro, lá a surpresa, rabiscos de “caralinhos voadores”, celeuma instalada, sala da casa, Gorda (apelido “carinhoso” da esposa) constrangida e 3, das 5 filhas (de toalhas) a postos para que se

⁶⁹ **A dama do loteamento** (1978) – Direção: Neville D’Almeida; é filme baseado em conto homônimo de Nelson Rodrigues; traz à tona a história de Solange, estuprada pelo marido na lua-de-mel, jovem e insatisfeita, entrando em crise existencial passa a vasculhar coletivos urbanos na ânsia de ter saciada sua auto-afirmação sexual. Busca na casualidade e no banal o preenchimento vazio ocasionado pela agressão, outrora sofrida, descendo com qualquer um a fim de mais uma jornada erótica clandestina. Elenco Sônia Braga, Nuno Leal Maia, Jorge Dória, Paulo César Pereio, Paulo Villaça, Cláudio Marzo, Márcia Rodrigues. Produção: Embrafilme – Regina Filme. Produtor executivo: Nelson Pereira dos Santos. Colorido. 111 minutos.

⁷⁰ O *Teatro do desagradável* fora criado, ainda, para ofender, humilhar e criar através do sofrimento uma relação mágica entre o espectador e a obra, e mais, aproximá-lo da ribalta, fazendo daquele momento este último perder a sensibilidade da própria identidade, revelando para si a nossa miséria inconfessa de todos os dias, ou seja, aquilo ou aqueles que apodrecem na imoralidade. Segundo o próprio Nelson Rodrigues (*apud* MAGALDI, 1981. p 13) “são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir o tifo e a malária na platéia.”

desvende a identidade daquela autora dos desenhos tão-obscenos esquecidos na parede.

É ainda, dessa película, a responsabilidade de caçada àquele que profanou a pureza de Silene, a caçula, retirada do lar ainda menina para viver num internato, afugentada daquela realidade degradante, da omissão da mãe e do olhar incestuoso do pai, que a mantivera afastada como forma última de piedade e manutenção de qualquer coisa positiva ali daquele seio familiar, aqui representada pela castidade da ninfeta.

[VOCÊ NÃO PERCEBE QUE SILENE É PURA POR NÓS ?]

Após a expulsão do internato em virtude do assassinato cruel de uma gata prenha (e ao todo sete gatinhos), Silene, trazida à casa de sua família, vendo-se acuada com pressionamentos e consultas médicas, revela o motivo de tal atitude: era nojo da gata, prenha, nojo pelo fato de também estar grávida, enojamento este elevado a dimensões paradoxais, causado pela excessiva e dolorosa certeza da contravenção moral a que imergira, com o “ato” antes do casamento e mais: com o resultado de suas núpcias, a gravidez.

Em consonância com os postulados de Cardoso (2010, p.73), cremos que

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 de 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.

Surge, portanto, depois de tantos esclarecimentos, um Noronha despido do último fio de moralidade, de pudor, de humanitarismo, abolido de qualquer convenção social, ética e/ou religiosa (ainda que seja), o pai de família imerso em um pragmatismo abissal propõe que todas larguem os seus empregos e sejam massa para novo empreendimento do [agora] ex-contínuo: “um bordel de filhas”.



Fig 16: O bordel de filhas *in cena*.

Cardoso (2010, p. 72) observa que

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 pela exacerbação da imoralidade, ara 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.

Os sete gatinhos, de Neville D'almeida, contando com a pincelada dantesca do drama rodrigueano, a atuação épica de Lima Duarte e o flerte com a pornochanchada, configura-se para sempre como uma bem sucedida experiência imagética do texto literário do autor maldito, o sempre Nelson Rodrigues.

A serpente...

Em ***A serpente***, última peça escrita por Nelson Rodrigues, Guida será a culpada pela própria esfacelamento, concluída no término de seu matrimônio e, finalmente, em sua morte trágica. Desesperada com a infelicidade da irmã Lígia, ela decide dividir sua felicidade, oferecendo uma noite de amor com o marido, Paulo. Ato consumado, Guida corroída pelo ciúme, passa a desconfiar dos dois, persegue-os, espreita-os na tentativa sôfrega de evitar encontros entre eles. Angustiado pela perseguição patológica da esposa, Paulo a arremessa do décimo segundo andar do prédio onde moram.

Na tentativa de entendermos o real motivo da abnegação de Guida, posterior à cena de amor entre marido e cunhada, faz-se necessário saber que Lígia, sua irmã, casara com Décio, mas após um ano de enlace ainda não tinham contraído núpcias, o marido jamais consumara o famoso e esperado “ato”, era impotente.

Angustiada e desesperançosa com a situação que se convencionara naquele lar, Lígia passara a ambicionar a morte, deixando aflita a irmã Guida. É neste instante que ocorrera a proposta de Guida, incorrendo mais tarde na observação ou desvario de um possível romance entre o marido e a irmã, passara [de então] a fantasiar certo envolvimento entre aqueles, resolvendo daí, proibir-lhes as saídas em horas comuns e trabalhando para que estes não se comuniquem (sequer) no apartamento onde vivem.

Atitudes tais quais, são provocadoras do malogro em **A serpente** e como consequência será punida por sua irresponsabilidade (o autoboicote de sua relação conjugal, a bondade exagerada) e falta de tato no agir [depois da situação que se convencionara naquele seio familiar], a morte será seu castigo maior. Antes de morrer nossa protagonista já havia quebrado todos os laços existentes com sua irmã, quando a acusara de traição.

Lígia – Te direi tudo. Tens um marido que te faz feliz, e segundo você própria, a mais feliz das mulheres. Eu tenho um marido que me destruiu. Não sou mais nada. E põe na tua cabeça, criatura, que eu não fiz nada. Só fiz o que você mandou. Foi você que disse: – “Vai”. Eu ia morrer e seria tão fácil morrer. Mas você, você me salvou e disse: – “Te dou uma noite do meu marido”. Eu tive esta noite. Só. E queres me tirar esta noite? Agora é tarde. Tudo já aconteceu.

Guida – Acabaste?

Lígia – Acabei. Não quero ouvir nada de você.

Guida – Pois ouve ainda. Você não pode pensar, ou olhar, ou tocar meu marido. Ou sorrir. A gente não sorri para todo mundo. Você não pode sorrir para meu marido. Escuta, Lígia. Você não me conhece. Paulo não me conhece, eu própria não me conhecia. Eu me conheço agora. Se você quiser mais do que a noite que já teve, eu mato você. Ou então, mato o único homem que amei. (Com ar de louca) Paulo dormindo e morrendo.

(RODRIGUES, 1990, p. 75-76).

D'O FILME... A Serpente.

Produção dirigida por Alberto Magno (1980-1982), o filme homônimo “A Serpente⁷¹” oscila entre uma linearidade absurda naquilo que tange à narrativa da peça e uma possibilidade de leitura de *auteur* que não chegou a se concretizar de fato. O enredo, por si, já é o resultante de identidades sacralizadas do roteiro das 17 peças de Nelson Rodrigues, é, em verdade, um grande apanhado de arquétipos facilmente identificáveis em alguns tantos momentos do Rodrigueanismo, seja no teatro, no conto ou em qualquer forma de ficção escolhida pelo autor em questão, uma espécie de compilação.

Temos novamente um conflito intrafamiliar, tão desgastado no correr do repertório dramatúrgico Rodrigueano, mas resultado de uma obsessão, a qual concebe a família como meio inter-relacional afeito a brigas, disputas e toda sorte de perversidades; há, mais uma vez, o drama incestuoso de irmãs que são tentadas à disputa por um mesmo homem (vide *Vestido de Noiva*, *Gêmeas* e *Diabólica*), aqui há no seio familiar um atrito causado por uma ação extrema de condescendência, as irmãs Guida (Cristina Bério) e Lígia (Monique Lafond) se casam, e presenteadas pelo pai com um apartamento, habitarão com seus cônjuges o mesmo teto, porém somente uma parede dividirá a intimidade destes casais, e também somente um lado da parede assistirá as cenas tórridas do amor recém conhecido pelos antigos noivos, somente um quarto soará à casa a sonoridade tão peculiar da ritualística amorosa.

Uma das irmãs continuara virgem depois de um ano de casada, essa mulher que não amou é Lígia, o marido Décio (Marco Naninni) padece de uma abominável impotência por ela, não conseguindo laçá-la em núpcias. É nesse contexto que existirá o empréstimo (por parte de Guida) do fogaço Paulo (Jece Valadão) que presenteia a cunhada com uma noite de amor, provocando o interesse desta a partir da descoberta sexual, por ele concretizada.

Interessante lembrar que o marido de Ligia somente não chega às vias (de fato) com a esposa, pois nutrirá ardente e sexual paixão pela empregada, a

⁷¹ **A serpente** (1992). Direção: Alberto Magno – Elenco: Jece Valadão, Marco Naninni, Monique Lafond, Cristina Berio, Zezé Motta, Ary Fontoura. Fotografia: Dib Lutfi. Montagem: Rubens A. Amorim. Produção Magnus Filmes. Cor, 80min.

exuberante Crioula (Zezé Motta), vivendo a espreitá-la nos afazeres domésticos, outra reminiscência do universo Rodrigueano, o negro apresentado como este ente sensual e disposto aos prazeres da cama, numa expressão quase naturalista e instintiva da raça (vide o negro Ismael, de *Anjo Negro*⁷², o negro suado de que Rute fala em *Álbum de família*, e os cinco negros que estupram Maria Cecília em *Bonitinha, mas ordinária*).

O filme não cuida do drama do amor, mas da carnalidade interrompida pela apatia de uma das partes (Décio), transformando esta dimensão do casamento num pesadelo cruel amargado no frio da cama (feita para dois) que não sentira o “umedecer” dos fluidos compartilhados, sendo assim, não caberia outro título, que não “A serpente” para tal obra.

No ocidente, ela é entendida como a causa primeira do desequilíbrio no jardim do Éden (vias do Cristianismo), representa a transgressão à ordem posta, é a culpada da origem da noção do pecado e fora instrumento ativo para a expulsão de Adão e Eva do paraíso.

Numa imersão simbólica, J. Chevalier e S. Gheerbrandt, A. (1997, p. 815) afirmam que:

a serpente – tanto quanto o homem, mas contrariamente 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 essa criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem plumas, no início deste mesmo esforço. Neste sentido, Homem e Serpente são opostos, complementares, Rivals. 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 psique 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.

⁷² **Anjo Negro** é a segunda peça do ciclo mítico, tragédia em três atos e quatro quadros (dois quadros no primeiro ato e dois no terceiro e último ato), é escrita em 1946, interdita em janeiro de 1948, e levada para o palco pela primeira vez em 2 de Abril de 1948, sob direção de Ziembinski, precisamente no teatro Fênix no Rio de Janeiro. Narra a história de Virginia, moça estuprada pelo negro Ismael a mando da tia com quem morava, esta última havia flagrado a protagonista (Virginia) beijando o noivo de sua filha (dela, a tia), Ismael a desposa e vem viver naquela casa que marcara para sempre sua esposa; desde então, todas as noites Virginia passa, no ato sexual, a sentir-se molestada novamente, e para que isso fique bem figurado na peça, Nelson coloca a imagem da cama, intacta desde o ocorrido (estupro), simbolizando o sofrimento de Virgínia e a real justificativa de tanta aversão ao marido, simbolizada a princípio pela cor negra deste, encarnando desta forma o preconceito racial levado às últimas conseqüências, no caso o assassinatos dos 3 primeiros filhos homens, como forma de vingança ao marido.

Na esfera do “humano”, a serpente passa a ser a personificação do instinto, a descoberta da origem deste, em outras palavras “é o símbolo da alma e da libido”, segundo Chevalier e Gheerbrandt (1997).

O grande pecado do filme fora a agressão visual proposta por Alberto Magno no acavalamento de algumas cenas e planos, deixando à dúvida da crítica se a proposta era uma produção de vanguarda ou encenação (via película) de um teatro menor naturalista *ma non troppo*⁷³. É tão incisivo o simbolismo (refiro-me especificamente ao cenário, que remonta o Éden, dentro de um apartamento) que faz com que seja submergida uma possibilidade (que seja) de uma segunda leitura, ainda que percebamos uma primeira e sufocante leitura, tão evidente, tão onipresente, frente a qualquer uma outra...

[NOTA DE INFORMAÇÃO SOBRE O FILME]:

Assim como a terceira versão de *Bonitinha, mas ordinária* (gravado em 2009 e lançado somente nos cinemas em 24 de maio de 2013), *A serpente*, filmada no começo dos anos 80, somente conseguiu ser apresentada ao público quase uma década depois, jamais sendo verdadeiramente lançado.

[ACERCA DO CAPÍTULO II]:

N’um olhar superficial, possivelmente inconcluso em alguns aspectos (no que diz respeito ao aprofundamento do tema), percebemos que as *tragédias cariocas* não são, em sua completude, peças expressionistas no sentido mais lato desta escola estética, mas expressam alguns resquícios daquilo que é entendido por expressionismo, e não nos referimos àquele pós-guerra-alemão, mas enquanto um traço estético cuja demonstração de um fato real da sociedade é representada por uma distorção, pelo tom grotesco, pela agressividade. Nelson Rodrigues aproxima-se do Expressionismo pela corriqueira utilização de elementos do grotesco, em especial aqueles que aludem ao cotidiano “em queda” de suas personagens, o que contribui aos seus rebaixamentos e aproximações, por vezes do cômico, ou mais: do

⁷³ Expressão italiana que designa “alta velocidade/quantidade, mas não muito”.

tragicômico. Ainda assim, não podemos assinalar um tom vanguardista no último ciclo do teatro de Nelson Rodrigues, uma vez que estas peças são congregam evidentemente, a agressividade, esta última camuflada em diversos momentos por notas do *farsesco*, beirando o melodramático (pelo exagero); há que se chamar atenção ao ponto nevrálgico dessas encenações: a notória tendência do herói ser conduzido ao aniquilamento. Tendo ele (nos referimos ao herói, se é que podemos chamar assim) a responsabilidade de sua derrocada ou dividindo com outras personagens, se conscientemente ou não, chegamos à conclusão que o sentido trágico persegue o herói Rodrigueano, de forma semelhante como acompanha, também, o herói expressionista.

CAPITULO III

O cinema visita a obra *Bonitinha*, mas Ordinária.

3.1- DA MORTE-BELA, DA MORTE-DELA, DA MORTE-TELA: Três *Bonitinha's*, um crime...

Permeada de guinadas e choques, a ação do drama rodrigueano flui com energia e velocidade. O espectador acompanha uma rápida sucessão de eventos, ao longo dos quais a tensão dramática vai se intensificando ao mais alto grau. Cada nova cena arma-se prontamente em poucas, mas incisivas pinceladas, permitindo que o drama siga seu curso vertiginoso sem obstáculos.

Luiz Arthur Nunes

Com seu instigante aforismo “O brasileiro é um Narciso às avessas”, a estética Rodrigueana apresenta e representa um espelho em que cada um vê a face, ou a 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.

Latuf Isaias Mucci

[DA ADAPTAÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA.]

A questão das adaptações artísticas, há tempos, vem sendo discutida incisivamente no meio acadêmico durante, especificamente no século XX, no advento do pensamento sógnico (luz guia das Semiótica's) e em orientação unânime reconhecemos a dificuldade, e poderíamos afirmar a impossibilidade de levar (de forma igual) a mensagem idêntica através de canais (ou sistemas) de significação distintos.

Literatura seria arte. Cinema seria arte.

Literatura seria linguagem, Cinema IDEM.

Literatura remonta ao Clássico. Cinema seria invenção da Modernidade.

Literatura seria palavra, Cinema seria imagetismo, hibridismo, polifonismo.

Ao examinarmos algumas [dentre tantas] divergências entre o *literário* e o *fílmico*, discutiremos sobre alguns conceitos acerca de trânsito sógnico, no processo

metamórfico, perceberemos a transformação de *Bonitinha, mas ordinária* (texto literário) em três apresentações fílmicas homônimas, das quais selecionamos a cena da morte (apresentada nas três produções cinematográficas), bem como a do desfecho trágico do casal protagonista; abordaremos ainda a leitura das cenas nos diferentes movimentos estéticos do cinema nacional, os quais foram produzidos os filmes: o Cinema Novo, a Pornochanchada e o cinema Contemporâneo.

Cabe aqui, tão somente, uma leitura de como fora posta em cena a morte de Maria Cecília (o que incluiremos a cena da revelação de que fora ela a mandante-primeira da curra que sofrera por cinco negros, o momento em que é assassinada pelo amante Peixoto, o verdadeiro Cadelão e o *happy end – cena seguinte – de Ritinha e Edgar*).

O diferencial da pesquisa se dá a partir da escolha de um excerto (somente) da peça: o desfecho. Ao adentrarmos a pesquisa, ficou perceptível a superficialidade em que estão imersas as produções acadêmicas que versam sobre o processo de intersemiose, quando se busca efetivar uma análise (que não é nossa proposição) de uma obra – ou mais obras – em sua integralidade, estas terminam por se ater a aspectos que julgamos inócuos, ou totalizantes e, ao mesmo tempo, vagos, não conseguindo um resultado que vislumbramos: aquele que, filosoficamente, viria consolidar o pensamento semiótico em sua composição maior, a transdisciplinaridade, o olhar *multi*.

As mudanças do *hipertexto*⁷⁴ foram inevitáveis no momento em que foi “abandonado” àquele primeiro sistema de linguagem: o literário (*hipotexto*); em nova configuração (: esta por excelência imagética, e sendo cinematográfica configurar-se-á híbrida) o que, *per si só*, poderemos compreender como possibilidade de uma Operação Tradutória Poética, vide Plaza (2001).

Necessitamos, *a priori*, para a construirmos uma abordagem [é tão somente essa a nossa intenção] mais completa de um olhar acerca da traduzibilidade de um texto literário a um texto fílmico, de conhecimentos específicos de diferenças e

⁷⁴ Este, segundo Jean Genette (1982, p. 556.557), é todo texto que deriva de um texto anterior (denominado hipotexto), por transformação simples ou indireta. O hipertexto, dessa feita, sempre nos convidará a uma leitura relacional, ele nos estimula a ler dois ou vários textos em função de outro, compondo um “estruturalismo aberto”

semelhanças entre a comunicação de caráter cinematográfico e a comunicação de caráter literário, e nos valeremos nessa pesquisa de particularidades e circunstâncias sócio-históricas concretas, formas de produção, das ideologias impressas nos referidos mecanismos propulsores de discursos, a partir de seus esteticismos (Cinema Novo, Pornochanchada e Contemporâneo) à época produzidos.

Flávio Aguiar (2003, p.119) esclarece-nos que uma significativa quantidade das produções cinematográficas do século XX [no Brasil] “seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura”, este estudioso conclui que isso sucedeu em virtude do prestígio de alguns afamados autores e obras. Por isso, estaria, já supostamente, assegurado o sucesso das películas advindas de textos já consagrados.

Convergimos ainda com os postulados de Plaza (2001), acreditando que “a leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante⁷⁵ que gere consenso, mas ao contrário, visa penetrar no que há de mais essencial no signo”. E mais, enfatiza que “a leitura para a interpretação é a interpenetração nas qualidades materiais do signo que delimitam os caracteres de seu *Objeto Imediato*⁷⁶” (Plaza, 2001:36). Haroldo de Campos (*apud* PLAZA, 2001, p. 36) avança nessa empreitada interpretativa, trazendo à baila a concepção de que “o que a mente deve flagrar é o ícone-diagrama que possibilitará a tradução como processo de dupla semiose: uma leitura decodificadora e outra de inserção recodificadora”.

⁷⁵ Segundo Santaella (2004) na obra *Semiótica aplicada*, o Interpretante é definido como efeito interpretativo produzido pelo signo na mente do intérprete.

⁷⁶ O *objeto imediato* é uma sugestão ou alusão que indica o objeto dinâmico; é o objeto tal com está representado no próprio signo, ou tal como o signo o apresenta, é o objeto tal como o signo permite que o conheçamos. [...] O *objeto dinâmico* é mediado pelo objeto imediato (SANTAELLA, 1995, p. 54-55). Para ilustrar o que seriam os objetos *imediato* e *dinâmico* de um símbolo, tomemos a palavra “mulher”. Como signo, esta palavra foi evoluindo historicamente, representando o objeto dinâmico de várias formas. [...] Objeto dinâmico é tudo aquilo a que o signo se aplica (potencialmente a todas as mulheres de todas as épocas). [...] O que a palavra mulher significava para as feministas [...] é diferente do que ela significa hoje. [...] Em toda a semiose particular, o que aparece do objeto dinâmico é um ou alguns de seus aspectos. Portanto, em semioses particulares, estamos sempre no nível do objeto imediato. Mas o tempo refaz as semioses e as dinamiza, de modo que os limites do objeto imediato estão sempre se expandindo. [...] O objeto dinâmico é uma referência última, aquilo a que o signo se aplica e que sempre se pode investigar mais a fundo. (SANTAELLA, 1992, p. 193-195)

Para Plaza (2001, p. 142):

O cinema trabalha no âmago da linguagem: a metáfora e a metonímia através de planos gerais, planos médios e primeiros planos, pars pro toto é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos real em signos. O cinema retalha o espaço e o tempo, emoldura-se trabalha com eles articulando os conforme as leis da contigüidade ou da similaridade. A imagem fílmica, em montagem narrativa e linear, suscita no espectador um “sentimento de realidade” muito forte, em determinados casos para provar a crença e ilusão na existência objetiva do que aparece na tela.

Plaza (2001) nos esclarece que o cinema, tal qual a literatura, é propagador/incitador de discurso uma vez que realiza para o espectador aquela visão do real por este vislumbrada, através de elementos específicos do caráter fílmico (planos gerais, médios e primeiros planos, montagem, flash backs, trilha sonora).

Em meados de 1964 (golpe de Estado), o Cinema Novo utilizava-se do ruralismo (enquanto temática), onde reconhecemos três relevantes produções cujas abordagens remontam a miséria de retirantes nordestinos: *Vidas Secas* (1964) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha e os *Fuzis* (1964) de Ruy Guerra.

Segundo Jean-Claude Bernardet (2001, p. 65):

A apropriação que o cinema de autor fez da câmera na mão própria à reportagem é um traço estilístico dos cinemas novos dos anos 60, de Godard ao underground norte-americano; no Brasil, ela assume a condição de elemento característico que permeia todo um percurso de cinema.

[UMA CÂMERA NA MÃO, MUITAS IDEIAS NA CABEÇA...]

Assumindo uma posição de vanguarda na expressão das problemáticas sociais do Brasil, o Cinema Novo em sua primeira fase (1962-1964, Nacionalista/crítica) surge também enquanto expressão artística com teor de denúncia e reflexão acerca [dentre tantas coisas] do imperialismo norte – americano e a possível (des) construção de nosso *Éthos*, o processo agressivo e desigual de aculturação é concebido por intelectuais (público alvo deste movimento de cinema, dado seu aprofundamento estético e discursivo) como uma “consequência nefasta para a cultura brasileira (...) fonte permanente de alienação do povo brasileiro”. (...) Sendo que: “Os diretores filiados ao movimento abraçaram como compromisso mais

nobre produzir filmes capazes de contribuir para a transformação social do Brasil” (Leite, 2005. p. 99).

Cabe aqui destacar êxitos como *Vidas secas*, tido por tantos especialistas como a melhor produção de Nelson Pereira dos Santos, erigindo à telona a densidade poética, surreal e ao mesmo tempo expressionista da obra literária do já aclamado Graciliano Ramos, logrando para a linguagem cinematográfica o signo da tristeza e aridez da condição do Brasileiro sertanejo, e não será aqui o sertão a grande metáfora? E, por último, é o sertanejo ou o Brasileiro este retirante que busca em outras plagas condições mínima de viveres?

*Os fuzis*⁷⁷, *Porto das caixas*⁷⁸, *Deus e o diabo na terra do sol*⁷⁹ configuram-se como expressões máximas desta fase, portando-se como influenciadoras-mor nas produções subsequentes desta altura do movimento.

A segunda fase (1965-1966) imprime, em sua dramaturgia, as tensões sócio-históricas do golpe militar de 1964; o Brasil [agora] se pretende urbano, deixa o campo. O Cinema Novo apropria-se, desde então, dos dilemas, contradições e precarização das cidades para produzir um novo discurso sobre o escamoteamento condição miserável e periférica do Brasileiro recém-chegado às capitais; desta fase, destacam-se: *São Paulo S/A*⁸⁰, de Luiz Sérgio Person e *A grande cidade*⁸¹, de Cacá Diegues.

⁷⁷ Direção de Ruy Guerra. (1964). Sinopse: Durante a seca, na Bahia, grupo de soldados, entre eles Mario (Nelson Xavier), é enviado a uma pequena cidade do interior para impedir que os habitantes esfomeados saqueiem os armazéns locais. Elenco: Átila Iório, Nelson Xavier, Paulo César Peréio, Hugo Carvana, Joel Barcellos, Ivan Cândido, Maria Gladys. Gênero: Drama. Distribuidora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. Estúdio: Copacabana Filmes. Cor: Preto e Branco. Duração: 80 min.

⁷⁸ Direção: Paulo Cesar Saraceni (1962). Sinopse: Após sofrer com a violência familiar de seu marido, mulher resolve assassiná-lo. Porém, ela não fará isso sozinha, e usa seu charme feminino para tentar conseguir um cúmplice. Elenco: Irma Álvarez, Henrique Bello, Joseph Guerreiro, Paulo Padilha, Margarida Rey, Sérgio Sanz, Reginaldo Faria. Gênero: Drama. Cor: Preto e Branco. Duração: 80 min.

⁷⁹ Direção e Roteiro: Glauber Rocha (1964). Sinopse: O cangaceiro Manuel e sua mulher Rosa são obrigados a viajar pelo sertão, após ele ter matado o patrão. Em sua jornada, eles acabam cruzando com um Deus negro, um diabo loiro e um temível homem. Esta é considerada a obra-prima de Glauber Rocha, um dos mais importantes cineastas brasileiros da história. Elenco: Othon Bastos, Geraldo Del Rey, Sonia Dos Humildes, Maurício do Valle, João Gama, Yoná Magalhães, Lídio Silva. Gênero: Drama. Cor: Preto e Branco. Duração: 115 min.

⁸⁰ Direção: Luís Sérgio Person. (1965). Sinopse: Carlos (Walmor Chagas) é um jovem de classe média que se junta a um rico empresário do setor automobilístico de São Paulo. Ele é casado, tem um bom trabalho e boa vida social, mas nunca está realmente satisfeito e pretende dar uma reviravolta em sua vida. Gênero: Drama. Duração: 111 minutos. Cor: Preto e branco.

Acerca destas produções Sidney Ferreira Leite (2005, p. 101) afirma:

Esses dois filmes colocaram em relevo as consequências do acelerado processo de industrialização nos centros urbanos, fenômeno que gerou mudanças profundas tanto na vida pública como na vida privada de seus habitantes. O contexto também foi especialmente favorável para a autocrítica e a reavaliação do papel das esquerdas e dos intelectuais no cenário nacional.

A terceira fase do Cinema Novo (1967-1969) é um olhar autocrítico referente à intelectualidade e, especificamente, uma abordagem metalinguística sobre esta fase do cinema nacional. Foi um momento em que se vislumbrou olhar mais acuradamente para a sétima arte enquanto linguagem, por vezes excessiva do *cinemanovismo*; “essa fase demonstrou com clareza a distância abissal entre a linguagem cinematográfica das produções (...) e os espectadores, cujo gosto pelo cinema foi orientado pela gramática hollywoodiana”, conclui Leite (2005, p. 102).

Pensar em um enquadramento de *Bonitinha, mas ordinária*, de J.P de Carvalho, nesse contexto, é desdobrar-se desmedidamente na poética de Nelson Rodrigues, no tom de denúncia catalogado do início ao fim da obra, sobretudo em frases marcantes como: “**o mineiro só é solidário no câncer**”, e pensemos o mineiro aqui como uma metáfora, “não é bem o mineiro, é o próprio homem”; o ser humano passível de corrupção dada a degradação social a qual ele foi exposto diante da vida, ocasionada pela questão econômica, esta expressa nas falas de Edgard quando narra as particularidade do enterro do pai:

EDGARD: Eu faria tudo! Tudo! Com a frase do Otto no bolso, não tenho bandeira. E, de mais a mais, sou filho de um homem. Vou lhe contar. Quando meu pai morreu tiveram que fazer uma subscrição, vaquinha pra o enterro. Os vizinhos se cotizaram. Comigo é fogo. A frase do Otto me ensinou. Agora quero um caixão um caixão com aquele vidro, como o do Getúlio. E enterro de penacho, mausoléu, o diabo. Não sou defunto de cova rasa!

De Ritinha, quando vai aos correios interceder pela mãe, acusada de desvios:

⁸¹ Direção: Cacá Diegues. (1966). Sinopse: Vinda do Nordeste, Luzia chega ao Rio de Janeiro à procura de seu noivo, Jasão. Nessa busca, ela conhece Calunga, um malandro carioca que lhe mostra a cidade e a apresenta para Inácio, um outro nordestino que deseja loucamente voltar para sua terra. Finalmente, Luzia descobre que o noivo Jasão mora em uma favela e que se transformou num temido assaltante. Mas, antes que ela consiga salvá-lo do crime, ambos acabam sendo vítimas dos conflitos e da violência gerados pela grande cidade. Duração: 85 min. Cor: Preto e branco.

VELHO (recuando) - Está bem. Eu não toco em você. Me afasto. fico de longe. E você. Você mesma, você. Puxa um pouco o decote. Um pouco, o decote.

Ritinha – Não quero. O senhor não pode!

VELHO (fora de si) – Ou prefere, escuta menina! Prefere que eu ponha a sua mãe na cadeia? Prefere? Depende de mim! de mim! (muda de tom, súplice. Estou pedindo o mínimo, o mínimo.

Do mendigo/leproso e *voyeur*:

EDGAR- escuta sua, estamos sozinhos!
(ao mesmo tempo em que a voz de Edgard diz “sozinhos” aparece, a curta distância um sujeito espreitando a cena de amor. Essa pessoa tem a cabeça enrolada em gaze e está vestida de trapos hediondos.)

Uma aposta cara seria a indução de nossa pesquisa em afirmar que esta produção tem consonâncias com a proposta estética do movimento de cinema em questão; constatamos que foi [tão] somente um filme feito à época, e mais: valera-se de atores consagrados no Cinema novo, o porquê de nossas divagações acerca de um movimento tão bem delineado, porém sem grandes ressonâncias na obra de J.P. de Carvalho.



Fig 17: Peixoto revela a verdade acerca do estupro de Maria Cecília.

A cena da morte, tão emblemática no *cinemanovismo*, é aqui suprimida, velada, induzida, [quase] um corte de cena, sem sangue, sem dor, sem poesia, sem alma; há nesse filme uma fidelidade absurda ao texto literário, o que não retira o mérito do hipertexto, ainda que pouco se consiga adentrar àquilo que configuraria um processo de (re) criação artística, ainda que o diretor tenha proposto uma cena da morte em um espaço diferente daquele da peça de Nelson Rodrigues (o espaço era a sala).



Fig 18: Capa do filme *Bonitinha, mas Ordinária* de J.B. Carvalho.

A Maria Cecília de J.P de Carvalho morrerá no quarto, aqui entendido por nós como *espaço de conjugalidade*⁸², de carnalidade, contrastando com as bonecas na parede (elementos cenográficos que visavam constituir uma Maria Cecília saindo da adolescência) e a sugestão de que minutos antes de ser assassinada por Peixoto (seu cunhado e amante) ela o “amou” pela última vez; a cena mostra a cama desarrumada, um Peixoto sem camisa e suado e Maria Cecília de camisola penteando os cabelos à frente de um espelho; na peça de Nelson essa sugestão do sexo antes do assassinato não existe.

O suicídio de Peixoto foi, também, uma cena amena! Somos induzidos a pensar que ele ceifara a própria vida em virtude da cena que antecede a sua suposta morte: ele após matar Maria Cecília com um gargalo de garrafa empunha uma arma e a leva à cabeça; morte sem aperto de gatilho, sem um último almejo de fôlego, sem a queda do suicida, sem o sangue banhando aquele espaço de pecado e liberdade plena convencionado no quarto.

⁸² Chamamos o quarto de “espaço de conjugalidade” ao olharmos para outras tramas de Nelson Rodrigues e, a partir de ações naquele lado da casa, trabalhamos no entendimento de alguns elementos cênicos e até psicológicos como a construção do *lôcus* representador do sexo. Em *Anjo Negro* (de 1946) temos duas camas, uma desarrumada e outra arrumada; a cama desarrumada é o signo do estupro de Virginia, violentada – antes do casamento - pelo então marido, o negro Ismael. Em *Doroteia* (de 1949), a casa é feita só de sala, o quarto é um espaço expurgado, e elas dormem no frio do chão, pois o calor da cama e as paredes envoltas ao quarto se configuram em um espaço propício para privacidade e as fraquezas da carne.



Fig 19: A sequencia da morte de Maria Cecília e o suicídio de Peixoto.

Destaque para a fotografia arrebatadora da cena em que Edgard rasga o cheque de cinco milhões e, aconchegado nos abraços de Ritinha, assistem ao raiar do dia [à beira-mar], o desfecho feliz do casal, que caminha em direção ao astro-rei, configuração do *happy end*, inédito em Nelson Rodrigues.



Fig 20: O *happy end* de Ritinha e Edgard.

“COMO ERA GOSTOSO O NOSSO CINEMA”

“na impossibilidade de fazer o melhor, devemos fazer o pior”

REICHENBACH, Carlos *apud* SUGIMOTO (2002, p. 4).

A “Boca do Lixo”⁸³ abrigou produções denominadas Pornochanchada, uma espécie de comédia erótica popularizada após o declínio do Cinema Novo.

Dentre os feitos desse movimento de cinema, destacam-se a formação de plateia; temáticas como a violência, a sensualidade, o baixo-calão, a produção em larga escala, a nudez e tantos outros elementos ocasionaram o regresso do brasileiro às salas de exibição, em resposta à plasticidade e intelectualismo exacerbado pelo qual imergiu o antigo movimento que o antecederam.

É curioso pensar que, em tempos de ditadura militar, uma produção tal qual a pornochanchada seria apoiada pelo Estado; tratava-se [dentre tantos motivos] de um estímulo patrocinador da alienação, uma vez que não trazia questionamentos acerca do “social”, era mero entretenimento.

As medidas implantadas pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966, a criação da EMBRAFILME em 1969, do CONCINE em 1973, de leis que estimulavam, protegiam e garantiam obrigatoriedade da exibição de filmes nos circuitos criaram o chão perfeito para o mais efervescente movimento de cinema nacional.

Nessa altura da história o mundo assiste o pós-guerra e o insurgimento de vários movimentos artísticos mundiais cujos elementos perpassam a liberação sexual [sobretudo da mulher], e por isso do corpo, a filosofia do amor livre do *Power and Flower* hippie, o cinema europeu no seu período mais áureo, o americanismo e a Pop Art; No Brasil vemos estampadas nas bancas de revistas os editoriais de *Ele Ela* (que em seus primeiros ensaios trazia *pôsteres eróticos de homens*), *Status* e *Playboy*. O emblemático cinema da Pornochanchada entra definitivamente no

⁸³ Área da região central de São Paulo que tinha ligações com o cinema desde a década de 20, em virtude de distribuidoras se instalarem ali por conta da proximidade da rodoviária e da estação da Luz, o que facilitava a escoação da produção fílmica para o interior e outras capitais brasileiras. Alugueis baratos, espaços propícios para a produção e facilidade de transportes fizeram já na década de 50 aquele espaço que explodiria suas produções a partir da década de 70 ser uma Meca do mercado cinematográfico nacional, pois havia “lojas de equipamento de filmagens, oficinas de manutenção e empresas de aluguel de câmeras e refletores”, nos esclarece Barcinski e Finotti (1998, p. 159).

estatuto industrial e da comunicação de massa, algo inédito àquela época na cinematografia nacional.

Conforme Ferreira (2001), alguns estudos vêm se preocupando com os impactos e modificações acarretados em virtude dos meios de comunicação em massa, postulamentos teóricos erigidos juntamente ao discurso de intelectuais do porte de Edgar Morin, Adorno, Eco, Deleuze entre outros. São indagações: a multiplicidade cultural é respeitada pela cultura de massa? A comunicação de massa é requisito para que haja comunicação universal? Qual o lugar da pornochanchada na formação cultural e artística da nação?

Na linha do erotismo, a pornochanchada espelhou o “boom” sexual que a década de 1970 atravessou, rastejando defronte ao debate, dentre tantas coisas, do advento da pílula anticoncepcional, do lugar da mulher na sociedade e, sobretudo da castração do discurso político na arte, ainda que essa ausência *per si* já remonte o que foi aquele período repressor da chamada *arte engajada*.

A plateia era composta, esmagadoramente por homens das mais diferentes idades, raças e origens. No que diz respeito à classe social, frequentavam as salas de exibição as classes menos abastadas.

O cineasta desse movimento recebeu a alcunha de marginal [no sentido literal do verbete ‘margem’, ou seja: diretores que produziam na periferia do sistema] gravando, corriqueiramente, obras cujas temáticas [também como forma de aproximação filme-espectador] versavam o submundo urbano, os personagens atípicos, os relegados da sociedade. Com investimentos baixos; restava apenas uma saída para as equipes: improvisar, na tentativa de sanar as limitações técnicas com criatividade, bom humor e uma boa dose de malícia em ângulos generosos. “O cinema da *Boca-do-lixo* é um cinema cafajeste” (CALLEGARO *apud* SUGIMOTO, 2002, p.3) que se abebedou dos 50 anos da estética do cinema norte-americano e, ao mesmo tempo, não perdeu o fio da meada mercadológica com intelectualismos, estes caros ao Cinema Novo.

Inicialmente, era levemente erótica, sem sexo explícito, uma espécie de última floração da chanchada decadente (porcaria em espanhol paraguaio) e também do *Teatro de Revista*⁸⁴. Mesmo com baixíssimos custos, tinham respostas

⁸⁴ Segundo Neyde Veneziano (1994, p. 154-155): "Ao se falar em teatro de revista, que nos venham as idéias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a

lucrativas e vultosas. Em consonância com o pensamento de seus defensores, a Pornochanchada foi responsável por um processo de (des) elitização do cinema brasileiro, levando as tidas classes C, D e E às salas de exibição.

Declínio: A *Boca* já estava em processo agonizante no início dos anos 1980 e padecerá [ainda mais] com a queda do regime militar. A Embrafilme perderá força política, não conseguindo mais impor a obrigatoriedade de exibição de filmes Brasileiros em virtude da pressão exercida pelas distribuidoras internacionais. Observemos também, o esgotamento da fórmula erotismo-produção-barata-público-numeroso.

O novo momento político (pós-ditadura) incorreu em mais liberalizações nos costumes das gerações subsequentes, que esperava mais que um mero sexo insinuado.

[QUERIAM MAIS: COISA DE VOYEUR.]

A pornochanchada foi uma espécie de “*olho mágico do amor*”⁸⁵

Em pouco tempo, sexo explícito, zoofilia e o pornô foram adicionados à fórmula, dentre outros elementos. A pornochanchada viu-se liquidada com a emergência do pornô Internacional e nacional, o que provocou, sobretudo, estigmas às salas de cinemas que os exibia.

Em gesto de defesa, Santos (2003) conclui que

“A pornochanchada mostrou um Brasil inteligente e criativo, ainda mais em uma época tão castradora como o período da censura (...). A pornochanchada foi uma saída, depois das dificuldades que o Cinema Novo enfrentava. [como era tratada no meio artístico] (...) com preconceito e hipocrisia. Tive muitas dificuldades, (...) percebi a diferença quando fui

nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do 'falar à brasileira'. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há”.

⁸⁵ Aqui fazemos uma referência ao filme dirigido por José Antonio Garcia / Ícaro Martins. (1981). Sinopse: Garota de 17 anos se encanta pela vida de uma prostituta. Ela a espiona por um buraco na parede que divide o escritório em que trabalha e um quarto de hotel. Mergulhada em seu ato de voyeurismo, a jovem passa a chegar cada vez mais tarde em casa, rompendo aos poucos os laços com seu maçante cotidiano. Gênero: Comédia / Drama. Tempo de Duração: 85 minutos

trabalhar nas novelas da Globo, o tratamento mudava depois de atuar na emissora. A pornochanchada era vista como algo menor. Hoje a pornochanchada é cult. (...) Na época se ganhava mal, a bilheteria era somente para os produtores, eles sim, ganharam muito dinheiro”

Nesse sentido, a *Bonitinha, mas Ordinária* (1981), de Bráz Chediak, é uma obra que flerta com esse movimento, comportando o peso da pincelada Rodrigueana, o aval/orientação do próprio dramaturgo e uma plasticidade atemporal tal qual a história posta em tela, a “prova dos nozes da integridade do homem ante as adversidades corruptoras que lhe são oferecidas” (Silva, 2005. p. 55); usando da aclamação popular envolta à figura de Lucélia Santos (em virtude do sucesso da novela *Escrava Isaura*), Chediak dará forma ao drama burguês da família Werneck tocando “contudente na ferida da moral vigente” (Silva, 2005. p. 56-57).



Fig 21: Capa do filme *Bonitinha, mas Ordinária*.

Diferente da peça de Nelson (que somente cita a situação da curra de Maria Cecília), o filme remonta, em três versões, o acontecido; o que nos remete, [de já] a um exacerbado projeto sensualista, de exploração do corpo nu, da violência que pode vir a ser a sexualidade quando abolidas as convenções, cuja perspectiva se deu a partir do entendimento que o ato da curra fora um pedido e não uma brutalidade acometida à jovem Maria Cecília. Era tara, somente.



Fig 22: O estupro de Maria Cecília.

O humano está passível a medos, recalques, perversões bem como comportamentos observados “estranhos”, são estas contingências da personalidade que denunciam nossas limitações e são chaves para a elucidação dessas limitações do outro. Conforme Paulo Cesar Duque-estrada (2008), a desconstrução inaugura-se no pensamento do heterogêneo, no diferente, no dissociado, é especificamente quando afirmamos [e aceitamos] essa diferença que sucede a relação com o outro; entendemos afirmação, aqui, como um significado de “um imperativo de (...) justiça à alteridade, resistindo-se a toda e qualquer forma de repressão, exclusão ou negação da mesma; algo que, por sinal, sempre ocorre justamente quando se institui e se preserva uma unidade, uma identidade” (DUQUE-ESTRADA, 2008, p.22). Ao entrar em conflito com a frase do Otto⁸⁶, o personagem Edgard (na verdade, luta pela

⁸⁶ O mineiro só é solidário no câncer (no filme de 1981, repetida por dezenove vezes).

manutenção de sua identidade, pela resistência ao que, trivialmente, ser humano nenhum lutaria: a de passar da condição de ex-contínuo a genro do chefe)



Fig 23: Nelson orienta Lucélia nos bastidores.

A cena da morte, na leitura de Braz Chediak é contrária àquela proposta por J.B. de Carvalho

Aqui ela tomará ares de melodrama; em um quarto com roupas de cama (cor: rosa-bebê) Maria Cecília após a revelação dos fatos acerca da curra, será assassinada pelo amante Peixoto de forma impiedosa e sem chance de fuga, ainda que haja uma perseguição dentro do quarto; olhando para o hipotexto já nos salta a vista a diferença: aqui ela [assim como na produção de J.B. e Carvalho] terá sua vida ceifada no quarto.

Beirando o *trash*, a cena da morte de Maria Cecília, em Bráz Chediak, captura um exercício demasiado de teatrismos, interpretação exagerada e, por isto arriscada que não foi consonante aos cuidados cênicos no todo da obra.



Fig 24: O assassinato de Maria Cecília.

Apesar de visíveis esforços para a construção de uma cena marcante (belo cenário, iluminação na medida, ângulos que favoreceriam os atores, figurinos apurados, áudio competente) esta antológica cena entra para o rol de constrangimentos da cinematografia Rodrigueana, porém não consegue colocar o filme em patamares menores, ao contrário: confere a ele [em virtude especificamente desta cena] um dos caracteres mais impregnados na Pornochanchada: a má atuação. A obra se redime de toda a falta de verossimilhança cênica [na cena da morte] quando passa para a sequência seguinte: o desfecho; uma fotografia tocante, o barulho do mar e a iluminação perfeita do amanhecer embalam os últimos momentos da saga de Edgard e Ritinha, de pés molhados na areia fina, como em um ritual de libertação ele rasgará o cheque de cinco milhões de cuzeiros; em segundo plano um sol que configura quase uma personagem, um solitário espectador do inédito *happy end* em Nelson Rodrigues. As falas remontam a peça, na íntegra e sem grandes alterações.



Fig 25: O desfecho de Ritinha e Edgard.

Com isso, percebemos um filme adequadíssimo à proposta da Pornochanchada, a história da menina rica que, como o pai, “acredita no poder econômico” colocando-o acima de todas as convenções é o combustível para o explosivo feito por Bráz Chediak. O hipertexto não chega a ter uma força criadora expressiva [e nem deveria ser essa a intenção], porta-se como um complemento imagético do hipotexto, usa [na verdade] de forma exímia o texto de Nelson, por quem o diretor nutria profunda admiração; a *Bonitinha, mas Ordinária* de 1981 é, para sempre o exemplo de que um filme sem grandes (re) criações, linear, com baixos investimentos consegue atingir a grandeza da literariedade impregna na prosa-poética e teatral de um autor da envergadura de Nelson Rodrigues, o que de imediato nos permite com convicção afirmar que não há linguagens superiores umas às outras, mas trânsitos Intersemióticos felizes nos resultados, sobretudo quando já enxergamos no texto de partida (o literário) algumas propensões ao imagetismo natural de outra linguagem, aqui o cinema.

“OUTRO CRIME: Novamente Bonitinha...”

Ética, sexo, dinheiro, amor e solidariedade, são os temas da mais bela história inventada por Nelson Rodrigues

Moacir Góes

Após a queda da ditadura e um suposto rumor de democratização, o Brasil assistiu perplexo e impotente o desmantelamento da EMBRAFILME na ascensão à presidência de Fernando Collor de Mello, o “caçador de marajás”, deposto através de *impeachment* em 1992. Crise instaurada no cinema nacional, uma vez que “a empresa estatal não apenas patrocinava a produção, mas distribuía e assegurava a exibição dos filmes nacionais”, segundo Sidney Ferreira Leite (2005, p. 120).

Perdia-se, nesse momento da história todo o legado estético alcançado pelo *Cinema Novo* e o mercadologismo herdado da *Pornochanchada*. A produção nacional fica reduzida a quase nada, tendo tal lacuna nas salas de exibições sido preenchida pelo cinema norte-americano.

Politiquismos à parte, o governo Collor configura um dos piores momentos para a produção nacional, que consegue a partir de novas legislações de incentivo à cultura, paulatinamente reerguer-se nos meados dos anos 90, tendo vultosos êxitos financeiros e calorosas recepções a princípio com produções acerca das aventuras protagonizadas pelos “Os Trapalhões” e pela figura Real de Xuxa, a rainha dos baixinhos. Ainda na mesma década, outras produções tiveram alguma representatividade, chamando a atenção do Brasileiro para a produção local; *Carlota Joaquina*⁸⁷, *O quatrilho*⁸⁸ e *Central do Brasil*⁸⁹ configuram esse novo fôlego da sétima arte em *solo brasillis*.

⁸⁷ *Carlota Joaquina - A princesa do Brasil* (1994). Sinopse: Espanha, 1785. A pequena Carlota Joaquina, com apenas dez anos, cumpre as etapas de um exame formal para sua aceitação na corte portuguesa como prometida de D. João. Aprovada, a pequena parte para Portugal, trocando a alegria flamenca pela melancolia da corte lisboeta. Direção: Carla Camurati. Roteiro: Carla Camurati, Melanie Dimantas. **Elenco:** Beth Goulart, Brente Heatt, Eliana Fonseca, Ludmila Dayer, Marco Nanini, Marcos Palmeira, Maria Fernanda, Marieta Severo, Ney Latorraca, Norton Nascimento, Vera Holtz. **Produção:** Bianca de Felippes, Richard Luiz. Fotografia: Breno Silveira. Trilha Sonora: André Abujamra, Armando Souza

⁸⁸ *O quatrilho* (1995). Sinopse: Filme baseado no livro homônimo de José Clemente Pozenato. A história de dois casais numa colônia de italianos no sul do Brasil, no começo do século 20. Um conturbado relacionamento se estabelece quando os quatro passam a morar juntos e uma inesperada e proibida paixão acontece entre a esposa de um e o marido da outra. Indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1996. Gênero: Drama. Direção: Fábio Barreto. Roteiro: Antônio Calmon, Leopoldo Serran Elenco: Alexandre Paternost, Antônio Carlos Pires, Bruno Campos, Glória Pires, Patrícia Pillar Produção: Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto. Fotografia: Félix Monti. Trilha Sonora: Caetano Veloso. Duração: 116 min.

Segundo Sidney Ferreira Leite (2005, p. 129),

A característica mais reveladora do cinema nacional na década de 1990 é a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor. A falta de unidade temática e estética revela, entre outros aspectos, que a “retomada” representa muito mais o renascimento das produções nacionais, sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos brasileiros anteriores, principalmente com o Cinema Novo ou o Cinema Marginal. As produções dessa fase da cinematografia nacional indicaram a ascensão da tendência de um ciclo que se notabiliza pela pluralidade temática das produções, voltadas, muitas vezes para explorar os diferentes nichos de mercado exibidor.

Seria uma aposta fadada ao insucesso buscarmos elencar *Bonitinha, mas Ordinária*, de Moacir Góes, a este momento da cinematografia nacional; buscamos clarear algumas questões que até justificam e explicam a composição do cinema contemporâneo, bem como informar ao leitor acerca daquele momento de paralisação forçosa e incubação de projetos audiovisuais;

A terceira versão fílmica de *Bonitinha, mas Ordinária*, dirigida por Moacir Góes, em 2009, com estreia nos cinemas em 24 de maio de 2013, é aquela que mais se distancia do hipotexto.

⁸⁹ *Central do Brasil* (1998). Sinopse: Fernanda Montenegro é Dora, uma mulher que escreve cartas para analfabetos na Central do Brasil, estação ferroviária carioca. A mãe de Josué (Vinícius de Oliveira) pede para a ex-professora escrever e enviar uma carta para o pai do garoto, mas, como sempre, Dora a joga fora. Quando a mãe do menino morre atropelada, ela resolve vendê-lo a traficantes de crianças, porém um sentimento de culpa faz com que Dora acabe voltando atrás e ainda ajude Josué a encontrar seu verdadeiro pai. Gênero: Drama. Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein, Walter Salles. Elenco: Andréa Albuquerque, Antonieta Noronha, Antônio dos Santos, Antônio Marcos, Berto Filho, Caio Junqueira, Christano Camargo, Cícero Santos, Diego Lopes Filho, Dona Luzia, Dona Severina, Eivaldo Lima, Eliane Silva, Esperança Motta, Estelina Moreira da Silva, Everaldo Pontes, Felícia de Castro, Fernanda Montenegro, Fernando Fulco, Gideon Rosa, Gildasio Leite, Harildo Deda, Iami Rebouças, Inaldo Santana, Ingrid Trigueiro, João Braz, João Rodrigues, Jorсеba-Sebastião Oliveira, José Pedro da Costa Filho, José Pereira da Silva, José Ramos,

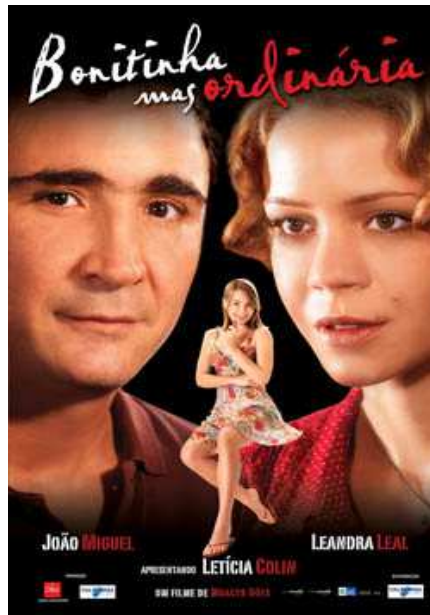


Fig 26: Capa do filme *Bonitinha , mas Ordinária*.

O diretor em questão propõe uma versão moderna, tanto na narrativa quanto no diálogo; destaque para a fotografia e para a revisitação do drama de Maria Cecília (Leticia Colin) que, desta vez, sofrerá a famosa curra em um baile *funk* e, a julgar pelo *trailer* do filme (nosso instrumento de trabalho durante a abordagem da cena da morte, ali posta na íntegra), temos uma ninfeta sedutora, convincente no que tange à sua idade (na peça tem 17 anos) e bem menos dissimulada que aquelas vividas por Lia Rossi (época do Cinema Novo) e Lucélia Santos (auge da Pornochanchada); ela consegue ser a menina que ousou desafiar as convenções, dar vazão aos seus desejos sexuais mais recônditos e por fim, ser assassinada por Peixoto (Leon Góes), seu cunhado e amante; o filme esteve envolto a muitas polêmicas diante a data de término de gravação/edição (2009) e o lançamento nas salas de exibição (2013), teve divididas opiniões direcionadas à atuação da estreante Leticia Colin (na época com apenas 18 anos e alguma coisa de menina ainda na feição) e conturbadas opiniões em virtude da exploração supostamente demasiada da nudez da Maria Cecília do cinema nacional contemporâneo (é dessa forma que nos reportaremos à produção temporal dessa produção, por entendermos que aquilo denominado “retomada” não configura uma escola / movimento estético).

O que imediatamente nos salta à vista nesta terceira versão de *Bonitinha* é a inventividade, o engenho criador e a coragem da equipe de quebrar todos os protocolos, burlar regras sacralizadas virtualmente observadas no cinema erigido do

drama Rodrigueano, via de regra inalterado, apenas palavra [escrita e falada] posta em universo imagético de linguagem. A *Bonitinha* de Góes é uma grata experiência de (re) construção sígnica, é um hipertexto com gosto daquilo que entendemos por Operação Tradutória Especular, é a última floração do rodrigueanismo elevado ao caos da modernidade, tal qual ela chega aos anos 2000. Houve boatos de uma chanchada moderna, de um último suspiro do *softcore*⁹⁰ decadente. Essa versão é uma livre interpretação autoral do diretor que ousou contar a história de forma deliciosamente erótica de uma das tramas mais pornográficas de Nelson Rodrigues, tanto que, após meio século de seu lançamento no teatro, ela continua a desembocar em nossas salas de cinema, tão líquida como a chuva inserida por Chediak na terceira curra da anti-heroína, bem como a pia batismal que se transformará a piscina-palco do assassinato de Maria Cecília de Moacir Góes.

No ensaio *O Chão da Palavra: Cinema e Literatura no Brasil*, o crítico José Carlos Avelar (1994, p. 124) afirma que

a relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como o dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer.

Sob o enfoque da morte (por outra, da cena da morte), a produção de Moacir Góes é aquela que mais nos permite flunar, divagar e passear sobre um rio de possibilidades. A cena da morte, suprimida de tudo na versão à época do Cinema Novo, inflada, excessiva e mal-acabada no melodrama *kitsh-trash* da Pornochanchada, dessa vez ganha um ar poético e passível de apreciação científica (ou meramente contemplativa); Maria Cecília, outrora assassinada com gargalo de garrafa de vinho (no filme de J.B. de Carvalho) e talhos de arma branca (no filme de Braz Chediak), dessa vez será esganada e afogada [por Peixoto] na piscina da casa.

⁹⁰ *Softcore* seria um gênero pornográfico contendo cenas que somente sugerem o sexo. Vetam-se as cenas de ereção, penetração e ejaculação.



Fig 27: Peixoto assassina Maria Cecília.

É, portanto, a cena da morte o fio condutor (e descascado), eletrizante e objeto maior de nossas merecidas explicações.

Olhar a morte é dar à existência um sentido além-vida, é perder-se em um emaranhado sógnico que resulta de três experiências imagéticas construídas com intencionalidades, condições de produção e públicos distintos



Fig 28: O desfecho de Ritinha e Edgard.

As traduções encontrar-se-ão caracterizadas como *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*, concluindo o processo semiótico como o resultado de três operações: Poética, especular e dialógica, por meio das quais se reconhecem, nesse tipo particular de semiose, um processo de recriação, transposição, trânsito

de signos, espelhamento, e em especial, um processo de Intertextualidade e dialogismo.

Segundo Maria Lúcia Santaella (1995, p. 126),

Todas as tricotomias estabelecidas por Peirce não funcionam como categorias separadas de coisas excludentes, mas como modos coordenados e mutuamente compatíveis pelos quais algo pode ser identificado semioticamente. As três categorias, que presidem as divisões triádicas, são onipresentes, de modo que tudo e qualquer coisa *pode ser* um primeiro, tudo e qualquer coisa *é* um segundo e tudo e qualquer coisa *deve ser* um terceiro. Assim, o modo de ser de um signo depende do ponto de referência de quem o apreende

Cada operação tradutória busca pontos de convergências entre as “quantas” linguagens presentes na semiose. No instante em que um texto literário é adaptado para o cinema, [oportuno exemplo], verifica-se nesse movimento, a formatação de um novo tipo de signo, uma matéria híbrida, onde se depende tanto da imagem/som quanto da linguagem para significar. Assim, a tradução é uma tentativa de representar esse mesmo objeto de outra forma ou em outro universo de comunicação; na Tradução Intersemiótica buscam-se signos de objetos comuns aos textos de partida e chegada, porém, fotograficamente, ao se representar um “gato” indefinido de um texto literário, o diretor do filme “deverá” fazer inferências que caberiam, antes ao leitor. Importa aqui ressaltar que a semiose não se desenvolve de forma retilínea (ou seja, um signo após o outro), mas de forma reticular, no qual se determinam inúmeros signos que, por sua vez, sequenciam o trabalho semiótico (a semiose, no caso) que se entrecruza.

Segundo Julio Pinto (2002, p. 78)

Qualquer objeto pressupõe uma constelação de signos que a ele se referem. Como os objetos são também signos, vários objetos se referem a outros objetos, criando uma teia de significação em que se cruzam, em todas as direções, signos, objetos e interpretantes.

Se Peirce define a terceiridade como “algo que provoca uma secundidade entre duas coisas” (PEIRCE, 1998, p. 269), a Operação Dialógica consiste na terceiridade da tradução, provocando uma relação entre os dois textos envolvidos na semiose. Se, na Operação Poética, evidencia-se um texto e, na especular, dois, na Operação Dialógica outros textos, agindo como terceiro, intervêm na relação entre os textos inicial e final. Isso faz com que se identifique essa operação tradutória como característica de uma dimensão contextual das traduções. No ato de abordagem investigativa NÃO se deve ignorar__ nunca__ o contexto, pois este atua

como objeto dinâmico de qualquer leitura, Lúcia Santaella acredita que “quanto mais cresce o signo em interpretantes, mais cresce o objeto dinâmico” (SANTAELLA, 1992, p.192); n'uma adaptação intersemiótica.

Um possível exemplo deste terceiro “molde” tradutor é o discurso imagético/poético ao qual estão imersos as três produções *Bonitinha's*, o primeiro filme remonta do Cinema Novo, o segundo foi gravado na época da Pornochanchada [já em decadência] e terceiro é contemporâneo.

A operação Dialógica é o resultado da ação do hipotexto com o hipertexto e, a partir disso, as inúmeras possibilidades de leituras, de compreensões e, por isso: significações.

Pensar semioticamente é compreender o mundo [e tudo aquilo que nele existe] como um espaço interacional/dialético, onde a linguagem seria o meio pelo qual interagimos e o signo seria a possibilidade de entendimento entre as coisas.

Semiótica seria, *a priori*, filosofia.

A obra de Nelson Rodrigues, tão estudada na academia, tão revisitada, será aqui apenas um subterfúgio para pensarmos como há unidade na pluralidade, cinema e literatura são formas de narrar a vida, de apresentá-la, de representá-la; optaremos diante da vida a dissertar, por agora, do momento da passagem, do [des] encarnação, vista como a libertação, ou mais: o exercício último da liberação do humano em nós.

O segundo capítulo passeou pelo Nelson Rodrigues das peças intituladas Tragédias Cariocas, com isso percebemos no percurso da dramaturgia como a morte veio configurar, por vezes, o trágico, o feio, o expressionismo [proposta cara às nossas argüições]; em Nelson Rodrigues a morte converte-se em redenção, Maria Cecília e Peixoto precisaram morrer fora a única forma de salvação, ela por ter, pecaminosamente enamorar-se do cunhado e sordidamente contribuir para a curra [ocorrida por vontade dela] aqui, ao invés da *Nudez* a carne será o alvo do castigo, o desejo sexual, a tara confessada e direcionada ao homem negro, e de outra condição social, e sujo, e NEGRO; ele [Peixoto] abandonando todos os preceitos morais e éticos ao aliciar o colega de trabalho, Edgard, direcionando-o a um casamento sem amor, fruto do engodo burguês que precisa de um casamento rápido da caçula.

A morte é sígnica por excelência e híbrida por natureza: o fechar dos olhos, o inchaço, o som do último respiro, a gota da última lágrima escorrida à face, o frio-fúnebre expresso na feição pálida, os rituais do velório, a vestimenta do finado, o corpo inerte está exposto e nele, impresso uma gama fecunda de elementos que subjaz o pedido de um tratamento diferente de qualquer ocasião convencional.

A escolha de *Bonitinha, mas ordinária* para ser o objeto de nosso estudo foi um resultado de pulsão de vida, de juventude, de observação acurada acerca de uma literatura tão arrebatadora; pensar esta literatura no seu trânsito imagético é dar a estas novas leituras a possibilidade de dialogar com discursos estéticos distintos, com formas diferentes de narrar imagetivamente a mesma história.

E mais: lendo a obra literária percebemos o quão imagetivamente ela nos provoca, as cenas [versões ou flash backs] do estupro de Maria Cecília, o caminhar para trás da mãe de Ritinha, o mendigo do bosque, dentre tantas passagens concluímos que a *palavra* Rodrigueana é, cruamente, provocadora de imagetismo, uma vez construída a ação *in cena*, sobretudo pelo fato do texto ter como missão primeira a encenação, o teatro.

Assim, em nova linguagem [o cinema], personagens e espaços propostos não necessitariam, em tese, de acentuado esmero para uma adaptação sígnica; nesse sentido, a tradução intersemiótica da palavra para o cinema caberia [certeira] à idéia de Benjamin (s.d., p. 193) de que a “traduzibilidade é, em essência, inerente a certas obras” e, impressa no texto literário de Nelson Rodrigues, foi captada por J.B. de Carvalho, Bráz Chediak e Moacir Góes em suas [re] leituras cinematográficas. E, para além da questão da traduzibilidade do texto Rodrigueano, há também a criação do cineasta, cujo mérito pode estar no instante que ultrapassa aquilo antes dito pelo autor do texto-fonte, imprimindo à nova obra a sua forma de captar àquele último, imprimindo-lhe novo lirismo; chega-se com isso à conclusão de infinitas formas de transformações de um sistema a outro, sendo a tradução intersemiótica um deles, assim, os hipertextos são signos - outros baseados em outros - signos e, seguramente, provocadores de novos Interpretantes que produzirão novos processos de significação incorrendo no processo infinito vislumbrado por Charles Sanders Peirce, por ele denominado de semiose.

Uma vez esclarecidas as convergências sígnicas e/ou estéticas que possibilitam as transformações do signo literário à linguagem cinematográfica,

seguiremos [comparativamente] o nosso recorte da cena da morte ao desfecho das obras literária e fílmicas “*Bonitinha, mas Ordinária*” de Nelson Rodrigues com as películas homônimas de J.B. Carvalho (1963), de Bráz Chediak (1981) e de Moacir Góes (2009).

3.2- [RE-CONSTITUIÇÃO]: *transparências e aparências.*

<i>Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária</i> , de Nelson Rodrigues	<i>Bonitinha, mas ordinária</i> , de J.B de Oliveira	<i>Bonitinha, mas ordinária</i> , de Bráz Chediak	<i>Bonitinha, mas ordinária</i> , de Moacir Góes
	Preto e branco	Colorido	Colorido
Peixoto contratou 3 criouloões para a curra de Maria Cecília	Peixoto contratou 3 crioulos para a curra de Maria Cecília	Peixoto contratou 5 crioulos para a curra de Maria Cecília	Aqui NÃO conseguimos quantificar a quantidade de homens na curra, e mais, ainda que todos sejam negros; alguns só assistem, não parece uma agressão sexual, uma vez que assistimos uma Maria Cecília extasiada na ritualística do “amor”
Maria Cecília abraça Peixoto voluptuosamente mas este a rejeita, empurrando-a	Peixoto após revelar os reais motivos da curra de Maria Cecília a toma em situação amorosa pela última vez	Após a revelação, nesta produção Peixoto e Maria Cecília NÃO se enamoram pela última vez	Após a revelação, nesta produção Peixoto e Maria Cecília NÃO se enamoram pela última vez.
O programa da peça não faz nenhuma menção à decoração do ambiente, porém nos informa que é na sala da casa que Peixoto revela a Edgard os reais	O quarto de Maria Cecília remonta uma acomodação infantil, proposta espacial enriquecida pela presença de bonecas decorativas; a Maria Cecília de (Lia Rossi) não convence ser	O quarto de Maria Cecília remonta uma acomodação infantil, composta de bonecas decorativas [também na parede, parte de uma parede em rosa - bebê e a roupa de	A cena se passa no Terraço da mansão dos Werneck’s, à beira da piscina e Maria Cecília, aqui, é uma adolescente, com ares de menina que acabou de sair da puberdade; Letícia Colin

motivos da curra de Maria Cecília	uma ninfeta de 17 anos	cama também no mesmo tom	cabe perfeitamente como a Lolita Rodrigueana, tinha 18 anos na época e feições angelicais
Supostamente é Peixoto quem vai ao encontro de Maria Cecília	Peixoto levanta da cama desarrumada e vai ao encontro de Maria Cecília na penteadeira	Peixoto, paralisado no meio do quarto, Peixoto, de pé, é abraçado por Maria Cecília, que tenta seduzi-lo	Dessa vez é Maria Cecília quem vai ao encontro de Peixoto, esta inconsolável esperava alguma palavra de conforto do amante, depois de ter sido abandonada pelo noivo, Edgard
Avista e quebra uma garrafa, que será utilizada como arma posteriormente	Toma em uma das mãos uma garrafa de vinho, quebra-a na quina da penteadeira	Empunha-se de uma arma branca, retirada do bolso do paletó	Usará para matá-la apenas as mãos, primeiro começa acariciando a face de Maria Cecília, como em uma adoração, uma despedida
Peixoto agarra Maria Cecília pelo pulso, torce o braço dela e profere um golpe com o gargalo da garrafa em um lado da face da ninfeta	Usará o gargalo da garrafa de vinho para assassinar Maria Cecília	Ele a golpeia no rosto, sangrando-a	Posteriormente passa ao processo de esganamento e a conduz para a piscina
A cena é clara: ela será assassinada por um talho no rosto	A cena sugere que Maria Cecília tenha sido golpeada na face, porém não temos nenhum <i>take</i> de primeiro plano dela ensanguentada	Ela grita, corre, afugenta-se da morte, ele impiedoso e resoluto, triunfalmente, assiste ao último suspiro	A cena é clara: ela será assassinada SEM utilização de alguma arma (de fogo ou branca)

<p>“Grito de mulher”. Num gesto de eufemismo cênico somos somente evocados à agonia de Maria Cecília, que em projeção já aparecerá morta no assoalho da casa</p>	<p>A cena é amena, uma vez que não mostra a agonia da morte, tampouco o sangue do golpe proferido do Peixoto na face de sua amante, Maria Cecília</p>	<p>Melodramaturgia: Peixoto, como em uma caçada persegue sua vítima, ela já ensanguentada e em uivos de horror é assassinada (na cama) pelo amante; este encegou a fere mais, desfigurando-a, ela agoniza e morre</p>	<p>A cena mostra clara e cruelmente os engasgos e súplicas de Maria Cecília, que luta pela vida no momento em que, concomitantemente é afogada e esganada por Peixoto, na piscina da casa</p>
<p>Peixoto morre, mas o texto não faz menções à forma com a qual este ceifou sua vida, ainda que seja evidente um suicídio</p>	<p>A cena sugere o suicídio de Peixoto, mas não expõe imagetivamente esta ação (ele pega o revólver, porém não se vê o apertar do gatilho, não se ouve o tiro, tampouco o desfalecer do finado</p>	<p>Peixoto suicida-se, profere um golpe com arma branca no pescoço</p>	<p>Aqui Peixoto NÃO se suicida, a última cena a que assistimos ele encontra-se à beira da piscina velando o corpo de Maria Cecília</p>
<p>A cena não faz menção temporal, mas diz claramente o local do assassinato: A sala da casa</p>	<p>A cena da morte se passa durante a noite (no quarto)</p>	<p>A cena da morte se passa durante o dia (no quarto), perceptível pela iluminação vinda das janelas</p>	<p>A cena da morte se passa durante a noite (no terraço)</p>
<p>Edgard segue ao encontro de Ritinha em um prostíbulo</p>	<p>Concomitante ao assassinato da ex-noiva, Maria Cecília, Edgard vai ao encontro de Ritinha em um prostíbulo. Altas da noite</p>	<p>Concomitante à ação criminosa na casa dos Werneck's, Edgard vai ao encontro de Ritinha em um prostíbulo. É cedo da noite, vê-se um vulto de fim de tarde</p>	<p>Concomitante à ação criminosa na casa dos Werneck's, Edgard vai ao encontro de Ritinha (aqui os dois aparecerão no famoso Jeep, na orla carioca). É noite</p>
<p>Edgard se encaminha para a calçada e segue para a praia</p>	<p>O encontro dos enamorados Edgard e Ritinha tem como cenário</p>	<p>Seguem para a praia. Edgard e Ritinha contemplam o cenário</p>	<p>O encontro dos enamorados Edgard e Ritinha tem como cenário</p>

com Ritinha; revela que não é mais noivo	a praia. Na calçada	paradisiáco: a praia; e seguem à beira-mar	a praia
Dia está amanhecendo e eles já estão na praia, ele decide queimar o cheque de 5 milhões de cruzeiros	Ao corte do encontro dos namorados, o dia amanhecendo assiste Edgard decidir queimar o cheque de 5 milhões	Ao corte do encontro dos namorados, o dia amanhecendo assiste Edgard decidir queimar o cheque de 5 milhões	Assistimos ao desfecho dos namorados, o sol já alto assiste Edgard decidir queimar o cheque [também] de 5 milhões
O texto não informa as características físicas de Ritinha, ainda que nos faça suspeitar de sua beleza, já que a “ocupação” a que lhe rende o sustento é a prostituição	Ritinha (interpretada por Odete Lara) remonta uma mulher fatal de beleza hipnotizante, é loira, exuberante, cujas curvas parecem ter sido preparadas para o amor. É uma <i>femme fatale</i>	Ritinha (interpretada por Vera Fisher) remonta uma mulher fatal de beleza hipnotizante, é loira, exuberante, cujas curvas parecem ter sido preparadas para o amor. É uma <i>femme fatale</i>	Ritinha (interpretada por Leandra Leal) remonta uma mulher de beleza calma, voz suave e olhar angelical, NÃO é uma <i>femme fatale</i> , é só uma mulher de beleza e formas comuns
Supomos que esteja na areia, descalços, de frente para o amanhecer no mar. Ele queima o cheque	Eles, Edgard e Ritinha, se abraçam em um baquinho da praia, ao fundo da cena, o sol. Ele queima o cheque	Na beira do mar: eles de mãos dadas juram amor e se olham ternamente. Ele queima o cheque	Em segundo plano: a areia da praia; em primeiro: um beijo apaixonado
Os dois caminham de mãos dadas, ao fundo: o sol e a praia	Rumo ao sol eles seguem caminho pela orla	Na areia da praia, eles seguem de pés molhados	Eles encaminham-se felizes e esperançosos rumo ao mar
Cheque queimado, juras trocadas e uma frase tocante: Ritinha: <i>Olha o sol!</i> Edgard: <i>O sol, eu não sabia que o sol era assim</i>	Com esse desfecho ficamos a cara noção de <i>happy end, tão incomum e inédita no universo de Nelson Rodrigues</i>	Hollywoodianismo absurdo: Bráz consegue junto aos atores uma das cenas mais tocantes do cinema Rodrigueano.	<i>Happy end</i> clássico. Como trilha, ao fundo <i>Luz dos olhos</i> , letra de Nando Reis, na voz de Cássia Eller
Peça de 1962	Filme de 1963	Filme de 1981	Filme de 2009

CONSIDERAÇÕES, afinal

Talvez fosse mais lógico que víssemos as peças não sentados, mas atônitos, e de joelhos. Pois o que ocorre no palco é o julgamento do nosso mundo, o nosso próprio julgamento.

Nelson Rodrigues,

Contrariando os estatutos da cena no teatro, o cinema cristaliza e perpetua a representação, guardando-a para a posteridade. Contrapor, artisticamente, intencionalidades tão diferenciadas como a de Nelson Rodrigues que desenvolve um texto teatral ímpar na sua originalidade, mas não desdenha das transposições de seus escritos para a Sétima Arte, é, seguramente, uma tarefa muito difícil, por inúmeras questões: a agressividade poética que, convertida em imagem cinematográfica pode carregar-se de elementos que enriqueçam (ainda mais) a possível intenção catártica do autor, caráter de liberdade existente entre os condutores das leituras fílmicas, haja vista que ambas expressões artísticas não possuem, obrigatoriamente, nenhum vínculo de fidedignidade, o que sumariamente nos faz acreditar que o filme erigido a partir de uma (ou mais) literatura pode e é, *per natura*, uma outra construção artística, comunica sob um outro estatuto, provoca novos significantes, é por premissa, um signo - outro do texto de partida.

O teatro, assim como o cinema, tem as suas especificidades e elas seguem vivas apesar da modernidade (ou mesmo do discurso da pós-modernidade), caminham certeiras, militantes, ativas e, por algumas paragens flanam desordeiras, híbridas, impregnadas de polifonismos, ressonantes por opção. É no entendimento filosófico do signo (enquanto elemento fomentador do *faneron*⁹¹ da comunicação) que, cinema e literatura se aproximam, se afastam, se descobrem linguagens, se desdobram em infinitas possibilidades de interpretações e, por fim, se completam, ocasionando quando do trânsito de um universo linguístico para outro, aquilo que compreendemos por intersemiose. Os textos, em proposição original, visavam à representação teatral. Nesse tipo de encenação algumas características não podem ser ignoradas. O teatro prima pela economia de cenário, pelo contato direto dos

⁹¹ Compreenda *faneron* como tudo aquilo que aparece, tudo o que se apresenta. E quando chega à mente vira signo.

atores com o público, pelo suor de cada entrada, pela sonoridade atenta da respiração do espectador. Cada espetáculo é único e não pode, na íntegra, ser jamais repetido.

Já o Cinema é repetição; é a extrapolação da realidade, é a perfeita harmonização do que se quer comunicar; o ângulo, o corte de cena, o take, a iluminação, a sonoplastia conspirarão para o resultado final, que deve ser belo, com maestria e sobremaneira, envolvente. A escolha de nosso *corpus* de pesquisa, *Bonitinha, mas Ordinária*, não foi por acaso, tivera sido prematuramente por um motivo deveras insignificante: é a única peça de Nelson Rodrigues que “termina bem” e, efetivamente por ser, erótica, pornográfica e, concomitantemente poética, atual, provocadora, inquisidora e reveladora do “óbvio ululante”, é a saga do ser humano na busca pela sua identidade natural, *naturalista*, humana e demasiada humana.

O nosso trabalho é, em primeira instância, a construção de um apanhado de informações que prepara o leitor desta produção para perceber, clara e minuciosamente quem foi o Nelson Rodrigues da tragédia carioca, quais reminiscências ele se utilizara para a elaboração de sua prosa poética, cujo diálogo reto, diretivo, tanto quanto as temáticas escabrosas lhe fizera angariar (por todo o sempre) a alcunha de autor maldito, indesejável, menor, em que críticas (pós *Vestido de Noiva* e, sobretudo do ciclo de peças míticas) direcionaram suas produções ao escândalo, a casos de polícia, interdições infundadas, acusadas de pobreza estética e, por isso de baixo valor artístico.

Já não se enxergava neste homem aquele que, outrora, recebeu a ovação de público e crítica, quando nominado de “modernizador do teatro Brasileiro”, era por hora um câncer a se extirpado da cena artística, *persona non grata*, figura incômoda, mas indelével da segunda metade do século XX.

Informe: Esta pesquisa não cuida de nenhuma intenção de valorização/validação/proclamação do caráter artístico da obra de Nelson Rodrigues, o tempo trata de trazê-lo à posteridade, característica daqueles autores cuja arte se sobressai pela atemporalidade; tal pesquisa verifica como, na soleira do tempo, diferentes diretores em movimentos cinematográficos distintos, mas bem delineados (no caso do Cinema Novo e da Pornochanchada) imprimiram suas marcas, se de fato flertaram com as proposições de suas escolas no momento em que transporam

para a imagem a morte da personagem Maria Cecília e o *happy end* do casal Edgard e Ritinha.

O Teatro Rodrigueano é um convite ao desvelamento interior, ao inconsciente abissal, é condutor do ser humano à uma realidade recôndita tão absurda que, fatalmente, a morte será a possibilidade de salvação; o cinema recria imagetivamente um mergulho às profundezas do inconfessável, do indizível, revelando a fixação do autor, bem como seu público por, se perceberem, por se revelarem, por se aceitarem, não é bem um espetáculo, uma mera exibição, é um processo catártico. *Bonitinha, mas Ordinária* é o exemplo do Nelson Rodrigues que se quer tropical, polêmico, *auter*, obsessivo, mórbido, irônico e Brasileiríssimo; este texto funciona como imolação da pureza, e é no estopin do desmoroamento moral, na espetacularização da derrocada do *humano* em nós, cuja natureza vil e perversa, que o texto cresce, respingando em nós; a trama de Maria Cecília, Edgard e Ritinha é a bofetada sôfrega, certa e necessária na convenção social, no engodo; o tempo tratou de não apagar do inconsciente coletivo a agressividade da narrativa acerca da ninfeta ousou subverter todas as regras: pagara para ser currada por cinco negros. O texto de Nelson é muito mais! O cinema, em suas leituras que datam de 1963 à 2013, tem oportunamente revisitado a peça do *happy end*. Nossa intenção, cremos, foi alcançada, a palavra e a imagem estiveram contrapostas, houve um trabalho de espelhamento entre as peças do ciclo de Tragédias Cariocas, bem como suas adaptações filmicas, uma proposição de flerte entre o signo Rodrigueano e a estética expressionista e, por fim um olhar (inter) semiótico entre o texto para o Teatro e seus desdobramentos na imagem.

Resta “fechar” nossa abordagem que, se pretendeu erigir à luz da visão intersemiótica, confirmando as afirmações proferidas por Júlio Plaza (2001), ao concordar que o processo de adaptação do texto literário para cinema não acaba no “transportar” de um meio para o outro, uma vez que esse processo é dinâmico e possibilita uma gama infinita de referências, em que, mesmo usando de subsídios visuais, da construção dos personagens, a transformação da literatura em uma narrativa cinematográfica linear, que sempre será um desafio, foi vencida, cabendo-nos concluir [e certos de nossas convicções/afirmações] que, por meio desses registros lingüísticos, de acabamentos duvidosos, outrora achincalhados pela crítica especializada e aplaudida por platéias de expectativas diferenciadas, conseguiram

firma-se em suas pretensões, e o Cinema Latino obteve, a partir da produção homônima da peça de Nelson Rodrigues, três obras singulares [ousadas, arrojadas, modernas e transgressoras] filmografia brasileira, por assim dizer, produções clássicas de suas épocas, estas Bonitinhas e Ordinárias, tal qual a essência humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *A natureza e a graça*. São Paulo. Paulus.1998.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo. Paulus. 2002.

AGOSTINHO, Santo. *O livre-Arbítrio*. São Paulo. Paulus. 1995.

AGUIAR, Flávio. (2003) Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

ANDREW, Dudley J. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tr. Tereza Ottoni. Ed. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, RJ. 2002

AUMONT, Jacques e Outros. *A estética do filme*. Tr. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus. 1995.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BARTHES, Roland. Ensaio: *Lição de Signos: A semiologia literária*. Juiz de Fora: UFJF. Argos Editora Universitária, 2002.

BENJAMIN, Walter. *"A tarefa-renúncia do tradutor"*. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis : UFSC, Núcleo de tradução, 2001.

BLEDSOE, Robert Lamar. *The expressionism on Nelson Rodrigues: a revolution in Brazilian drama*. Michigan: Microfilmed by University of Wisconsin, 1971.

BAZIN, Andre. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORGES, J. L. Caderno San Martín. In: _____. *Obras completas: 1923-1949*. São Paulo: Globo, 1998. vol. I.

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

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DENNISON, Stephanie. "*Nelson Rodrigues e o Cinema*". In: *Dossiê Nelson Rodrigues*. Revista RANGE (Revista de Literatura). Rio de Janeiro, ano 4, nº 4, 1998, pp. 60-9.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamázov*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DUQUE-ESTRADA, P. C. Jacques Derrida. *Primeiros passos: da linguagem à escritura*. In: Revista Mente, Cérebro & Filosofia, São Paulo, v. 12. 2008.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIADE, Mircea. *Origens, história e sentido na religião*. Tradução de Teresa Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1989.

FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. Editora Brasiliense. 1995.

FINOTTI, Ivan; BARCINSKI, André. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. Cotia. Ateliê editorial, 1998.
Francisco Alves/INL, 1979.

Freud, S. (1980). *A dinâmica da transferência* (J. O. A. Abreu, Trad.). Em J. Salomão (Org.), Edição standard brasileira de obras completas de Sigmund Freud (Vol. XII, p.131-143). Rio de Janeiro: Imago. (Original publicado em 1912)

GENETTE, Gérard. *Introduction à l'Architexte*. Paris: Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes - La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Teatro Brasileiro: tradição e ruptura*. Goiânia: Alternativa, 2005.

GUIDARINI, M. *Esboços do Projeto Dramatúrgico de Nelson Rodrigues. Ensaios de Filosofia da Arte*. UFSC, 1980. Imago, 1992.

GUINSBURG, J, João R. Faria e Mariângela A. Lima. *Dicionário do teatro brasileiro*. São paulo: perspectiva, 2006.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. (Trad. e notas: Celia Berretini). São Paulo: Perspectiva, s/d. (Col. Elos).

LACARRIÈRE, Jacques. *Lês Gnostiques*. Éditions Métailié, Paris.1994.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: Das origens à Retomada*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2005.

LIÃO, Irineu de. *Contra as heresias*. São Paulo: Editora Paulus, 1997.

LIMA, Mariângela Alves de. *Dramaturgia expressionista*. In: GUINSBURG, J. O

expressionismo. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LINS, R. L. *O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.1979.

MAGALDI, S. "O desbravador". In: _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do livro 1962. p. 202-11

MAGALDI, S. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. Editora Perspectiva, 2ª edição, São Paulo, 1992.

MAGALDI, Sábato. "Prefácio". In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo* (volume único). Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994

MARTINS, Bene. *Desdobramentos das linguagens artísticas: diálogos interartes na contemporaneidade*/Bene Martins & Joel Cardoso. Belém: UFPA/ICA/PPGARTES, 2012.

MARTUSCELO, Camine. *O teatro de Nelson Rodrigues: Uma leitura Psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993.

MEDEIROS, Afonso. *A arte em seu labirinto*. IAP. Belém. 2012

MEDEIROS, Elen de. *Nelson Rodrigues e as tragédias cariocas: um estudo das personagens*. 2005. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas.

MEDEIROS, Daniel H. de. 1968: *Esquina do mundo*. São Paulo: Editora do Brasil, 1999.

METZ, C. *Linguagem do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NUNES, Luiz Arthur. *Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano*. In: *Travessias*. nº 28. Florianópolis: Editora da UFSC. p. 49-62.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado. Sobre o Irracional na Idéia do Divino e sua Relação como Irracional*. Tradução João Gama. Lisboa: Edições 70.1992.

PAULINI, Marcelo M. Peccioli. *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*. 1994. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva. 1990.

PELLEGRINO, Hélio. “a obra e O beijo no asfalto”. *Nelson rodrigues. Teatro completo, tragédias Cariocas II*. rio de janeiro: Nova fronteira, 1989.

PINTO, Julio. *O ruído e outras inutilidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo* (volume único). Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo 4: tragédias cariocas II*/. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. 3: tragédias cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. 1: peças. psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo. 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*. Peirce e a literatura. R. Janeiro: 2005.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática. 1995.

SANTOS, Alexandre. *Mais de 15 anos depois, pornochanchada ainda marca o cinema brasileiro*. Disponível em: www.revistabrasil.com.br. Acessado em 06/02/2013.

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

SODRÉ, Muniz. *Teoria literária – Semiologia e literatura*. In: PORTELLA, Eduardo (Org). 5ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

SOUZA, Pompeu de. *Introdução. Nelson rodrigues. Teatro completo, tragédias Cariocas II*. Rio de janeiro: Nova fronteira, 1989.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de revista*. In: *o Teatro através da história*. Rio de Janeiro. Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

