UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

NELSON RODRIGUES NO CINEMA E NA TV
mediações entre texto e imagem

Carolina Soares Pires
Orientação: Esther Império Hamburger.

São Paulo, julho de 2015

CAROLINA SOARES PIRES

Nelson Rodrigues no cinema e na TV: mediações entre texto e imagem

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações a Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do titulo de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Meios e Processos Audiovisuais

Orientadora: Profª. Drª. Esther Império Hamburger

São Paulo

2015

RESUMO

Estudo das adaptações de dois textos da obra de Nelson Rodrigues para o cinema e a televisão, analisando as relações entre texto e obra audiovisual, consideradas as particularidades de cada linguagem, para avaliar como se dá o diálogo entre texto de origem e adaptação e como essas obras se encaixam nas estéticas cinematográficas e televisivas. Partindo dessas análises, uma vez que a matriz melodramática é um ponto de intersecção entre o cinema e a TV, a pesquisa identifica o papel e as mediações do melodrama nessas adaptações, analisando o tipo de moldura de interpretação e representação da obra de Nelson Rodrigues que o melodrama representa nesses dois dispositivos.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; Cinema e Televisão; Adaptação; Melodrama

ABSTRACT

A study of the adaptations of two of Nelson Rodrigues's writings to cinema and television, analyzing the relationship between text and film work, being considered the particularities of each language, to evaluate how the dialog between original text and adaptation is done and where these adaptations stand in the cinematographic and television aesthetics. From these analysis, since the melodramatic aesthetic is an intersection point between text, cinema and TV, the research identifies the part and mediations of the melodrama in these adaptations and how the melodramatic aesthetic constitutes a key of interpretation and representation of Rodrigues's work in both medias.

Keywords: Nelson Rodrigues; cinema and television; adaptation; melodrama

AGRADECIMENTOS

À Profª. Dr.ª Esther, pela impressionante dedicação como orientadora, sempre tão atenciosa, disponível e solidária.

Ao Prof. Dr. Ismail Xavier, pela contribuição intectual, tão importante para esse trabalho, mas não apenas, também pela generosidade e disponibilidade.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, pelo imensurável valor do conhecimento adquirido nesse período.

À minha mãe, minha mentora e maior fonte de apoio, por todo o afeto amor e incentivo.

Às minhas irmãs, Sofia e Juliana, por estarem sempre ao meu lado.

À tia Eleni, pelo apoio e carinho em todos esses anos.

Aos meus avós, Sebastião e Rosalina, pelo afeto dedicado desde sempre.

Ao tio Horácio, às tias Genô e Lurdinha e à toda a família Soares, pelo apoio e carinho.

Ao meu pai, pelo apoio nesses anos de mestrado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 7

1. NELSON RODRIGUES E A TEORIA DA ADAPTAÇÃO 11

2. A LINGUAGEM DE NELSON RODRIGUES: teatro da obsessão 15

2.1. **Nelson Rodrigues: estilo e temáticas recorrentes** 16

2.1.1. Família como matriz de conflitos 19

2.1.2. O colapso da figura masculina 20

2.1.3. Ressentimento: o móvel do drama 21

2.1.4. Casamento como instituição social falida 22

3. NELSON RODRIGUES E O CINEMA 24

3.1. Nelson Rodrigues no cinema: quadro de adaptações 27

3.1.1. A primeira onda de adaptações (1962-1966): drama realista, expressionismo e melodrama, variações na idade da inocência 29

3.1.2. O momento Arnaldo Jabor (1972-1975): a hora e a vez da tragicomédia nacional 36

3.1.3. A segunda onda de adaptações (1978-1983): entre a tragicomédia erótica e teledrama, ou entre o incesto e o bordel na idade da vulgarização 42

3.1.4. A crise do cinema e a retomada dos anos 90: o tragicômico encolhido e amaneirado, a força do cenográfico 48

4. NELSON RODRIGUES NA TV: quadro de adaptações 52

5. ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS X TELEVISIVAS: análise comparativa de obras adaptadas dos mesmos textos 53

5.1. Quadro de textos de Nelson Rodrigues adaptados para o cinema e para a televisão 53

5.2. Vestido de noiva: do melodrama expressionista ao melodrama ingênuo e convencional 54

5.2.1. *Vestido de noiva*, de Antunes: teatro e expressionismo na televisão 74

5.3. *A dama do lotação*: a comédia erótica e o seriado de "alto padrão" 101

5.4. *Diabólica* e *O anjo*: o desencontro entre aprimoramento técnico e rendimento estético 115

CONCLUSÃO 124

REFERÊNCIAS 130

INTRODUÇÃO

Nelson Rodrigues, pernambucano, criado no Rio de Janeiro, escreveu desde muito cedo, tendo iniciado precocemente a carreira de jornalista (aos 13 anos, como repórter policial). A vivência do jornalismo escancarou-lhe a crueza das relações humanas e abriu-lhe as portas da literatura, fornecendo-lhe, além do domínio das ferramentas do texto, a experiência de realidade da qual extrairia aspectos fundamentais na composicão de sua obra. Sua primeira peça (*A mulher sem pecado*) foi escrita há mais de sete décadas por um jovem preocupado em mitigar suas agruras materiais (pensava em escrever uma comédia "papa-níquel"). O talento e a tendência trágica do então iniciante dramaturgo sobrepuseram-se ao intento do jovem pobre: queria uma comédia, terminou compondo um drama terrível, que já era, em germe, tudo o que sua obra viria a ser. A segunda peça, ideada, em primeira instância, como uma espécie de vingança contra a plateia, no clima emocional da frustração pós-estreia da primeira, resultou naquela que é considerada por muitos sua obra-prima, *Vestido de noiva*. Mesmo após tantas décadas, a obra de Nelson continua atualíssima: prova irrefutável de sua qualidade.

Foi a *escritura* de Nelson Rodrigues que fez dele um clássico, esse clássico moderno, cuja figura no panteão dos clássicos erigiu-se devagar (e a custo). A atemporalidade de sua obra e os infindáveis desdobramentos que ela permite dão testemunho do talento de um autor que, intuitivamente, incorporou em sua escrita diferentes dimensões. Muito já se falou do aspecto trágico do teatro de Nelson Rodrigues, do expressionismo em suas obras (marcante em algumas, como *Vestido de noiva*), de suas conexões com a psicanálise, de suas semelhanças com grandes autores do teatro moderno, como Eugene O'Neil e Ionesco, e, entre tantas outras coisas, do que existe de "cinematográfico" em sua obra. Entretanto, a linguagem teatral de Nelson Rodrigues reporta-se, acima de tudo, ao seu próprio teatro, à sua própria linguagem. O universo rodrigueano funciona de acordo apenas com suas regras internas, sua linguagem fala por si mesma. Sem submeter-se a convenções e modelos, a obra é, em si, o valor máximo, tudo o que é externo a ela está em segundo plano. O dramaturgo nunca procurou *representar* a vida no palco, seu procedimento era criar, ali mesmo, uma vida que servia a seus propósitos estéticos, como o deus de seu próprio universo. Nelson construiu uma

linguagem própria e autônoma que, se permite tantas possibilidades de abordagem e análise, é tão-somente por sua qualidade intrínseca e vital, por seu modo de ser genuinamente original.

Por sua facilidade para estabelecer comunicação com o público, Nelson Rodrigues caiu no gosto popular, na "boca do povo", e por isso foi muitas vezes injustiçado, sob o argumento de ser um autor que "escrevia para as massas", sem pretensões poéticas "elevadas". Ora, que atestado maior da qualidade de um escritor pode haver do que, a um só tempo, comunicar-se com o grande público e lograr inscrever seu nome nos círculos clássicos? E que se registre: Nelson pouco gozou do reconhecimento como intelectual (e até concedeu a esse assunto boas doses de sua ironia). Se chegou a ser reconhecido, foi graças à autenticidade de sua obra, que não consentiu que ele não o fosse. A força vital de seu teatro, até mesmo ao revés de suas intenções, impôs-se e fez-se reconhecer em sua universalidade.

Entre cinema, TV e Nelson Rodrigues há uma zona de intersecção bem evidente: o melodrama.[1] Assim, a mediação do melodrama, que consubstancia a relação entre cinema e televisão na adaptação de Nelson, ocupou nesta pesquisa lugar de destaque. Nesse campo específico, é importante notar a feição que o melodrama – já presente nos textos de Nelson, porém elaborado de forma muito particular e até mesmo um tanto "subversiva" – toma nessas adaptações e como se estrutura a forma melodramática de acordo com a linguagem própria do cinema e da TV.

Nas adaptações para a TV, a afinidade com o folhetinesco e o prosaico de Nelson mostra-se ainda mais pronunciada do que no cinema. Perde-se nessas adaptações o contato com a tragédia; e o "desagradável" do dramaturgo é suplantado, para que a adequação a uma linguagem televisiva de largo alcance seja possível. As adaptações feitas pela Rede Globo criaram outros paradigmas para a representação da obra rodrigueana na TV. Elas disseminaram o texto de Nelson Rodrigues entre as mais diversas faixas etárias e classes sociais. Seja porque sua repercussão entre os telespectadores foi capaz de superar o impacto de produções anteriores, seja por alcançar um público bem maior, o fato é que esses produtos da emissora, especialmente a minissérie *Engraçadinha* e a série *A vida como ela é...* popularizaram-se como a referência da obra de Nelson Rodrigues para o grande público,

---

[1] Trata-se aqui do melodrama na acepção de Peter Brooks, presente em *The melodramatic imagination* (BROOKS, 1995) e resgatada por Ismail Xavier em *O olhar e a cena* (XAVIER, 2000)

[5] O trágico na obra de Nelson Rodrigues foi tematizado, sob diferentes quadros conceituais, pela crítica. Não se

sobretudo entre as gerações mais jovens. A partir disso, fez-se possível atribuir a essas adaptações um papel fundamental na permanência dos elementos da obra rodrigueana e seu discurso sobre "o brasileiro" no imaginário do que se chama de "nacionalidade brasileira".

A fim de comparar de modo mais seguro as interpretações e abordagens de Nelson Rodrigues no cinema e na televisão mostrou-se imprescindível observar as diferenças de adaptação de um mesmo texto para um e para outro meio. Por essa razão, a pesquisa abrangeu apenas obras audiovisuais adaptadas de um mesmo texto para cinema e televisão. Foram escolhidas para a análise comparativa as seguintes obras: o filme televisivo adaptado de *Vestido de noiva* em 1974 por Antunes Filho na TV Cultura e o filme cinematográfico homônimo lançado em 2006, bem como o filme *A dama do lotação* (1978) com o episódio correspondente (adaptado do mesmo conto, *A dama do lotação*) de *A vida como ela é*...(1996, seriado, 40 episódios) e finalmente o "episódio" "Diabólica" do filme *Traição* (1998) e o episódio *O anjo* de *A vida como ela é*... ambos adaptados do conto *Diabólica*. O intento desta pesquisa era analisar também as seguintes obras: o filme *Meu destino é pecar* (1952) e a minissérie de mesmo nome (1984, seriado, 35 capítulos), assim como os filmes *Asfalto selvagem* (1964), *Engraçadinha depois dos trinta* (1966) e *Engraçadinha* (1981) e a minissérie *Engraçadinha* (1995, seriado, 18 capítulos) e também o outro filme televisivo adaptado de *Vestido de noiva* pela Rede Globo, em 1979, com direção de Paulo José. Infelizmente, a dificuldade de acesso a materiais televisivos para fins de pesquisa impossibilitou que se cumprisse o projeto inicial, até o fechamento da pesquisa não houve acesso aos materiais, requisitado pela autora à emissora Rede Globo.

Muitas dessas adaptações foram produzidas até décadas depois de seus textos de origem – que eram contemporâneos à época em que foram escritos – e, enquanto alguns diretores optaram por ambientar a história no passado, outros preferiram adaptar a trama para a contemporaneidade de quando foram feitos.

Nesta pesquisa, considerou-se que analisar obras audiovisuais, tanto cinematográficas como televisivas, baseadas em obras literárias, pressupõe, em certa medida, a exigência de relacioná-las com os textos de origem, uma vez que se trata de adaptações. A análise do diálogo entre obra audiovisual e texto, observando como escolhas de estilo, *mise-en-scène*, montagem e o tom geral da representação constroem determinada relação com o texto de origem, seja ela bem-sucedida ou não, constituiu uma etapa fundamental do estudo dessas adaptações, selecionadas do vasto universo das obras de Nelson Rodrigues transpostas para a linguagem visual, as quais podem ter como texto de origem escritos distintos, como

peças, romances, contos ou crônicas, aspecto que também merece ser considerado quando se observa o processo de adaptação.

Em suma, este estudo da adaptação da obra de Nelson Rodrigues na ficção brasileira, pretendeu contribuir para um aprofundamento da compreensão da relação entre cinema e TV com a obra literária do autor, assim como a relação dessas adaptações umas com as outras e com o meio de veiculação e recepção e em última instância, com o gênero (ou estética) que continua sendo predominante tanto no cinema quanto na televisão: o melodrama.

1. NELSON RODRIGUES E A TEORIA DA ADAPTAÇÃO

No programa de estreia de *Senhora dos afogados*, Nelson Rodrigues declara que “o que caracteriza uma peça trágica é o poder de criar a vida e não imitá-la” e que “a tragédia tem que ser maior que a vida”. Parafraseando o autor, no que diz respeito às adaptações, seria possível dizer que o que caracteriza uma boa adaptação é “criar a vida”, ou seja, criar algo de novo, de original, no diálogo com a obra adaptada, não tentar imitá-la. A relação com a obra a ser adaptada deve ser de diálogo, de interação, como propõe Stam (2006) ao falar em “dialogismo intertextual”. Adaptar um texto não é tentar reproduzi-lo em outra linguagem, é dialogar com uma obra que será o ponto de partida para algo diferente. A adaptação deve ser “maior” que o texto de partida, recorrendo ao conceito de hipertexto de Genette pode-se considerar a adaptação como hipertexto do texto de partida e, para ser “maior” do que ele, ser de fato um hipertexto, deve valer-se dos recursos próprios do meio para o qual se faz a adaptação para "acrescentar algo" à leitura do original.

Robert Stam (2006), partindo do conceito de “dialogismo” de Mikhail Bakhtin, da teoria da “intertextualidade” de Julia Kristeva e da “transtextualidade” de Gérard Genette, constrói uma base teórico-metodológica para a análise de adaptações cinematográficas de textos literários. Stam propõe uma alternativa a noções que ele chama de “moralistas” da linguagem convencional da crítica, que se utiliza de conceitos como “fidelidade” e “violação” para analisar as adaptações, o que implica uma subordinação do filme à obra literária, um *status* subalterno, que tem sua origem no discurso amplamente difundido da superioridade da literatura em relação ao cinema.

Para o autor, as adaptações são fruto de uma rede intertextual, mas, ainda assim, um novo texto. Stam considera, então, que seria produtivo, na análise de adaptações, propor questões acerca dos intertextos evocados pelo texto fonte e pelo filme adaptado, além de buscar encontrar os sinais do texto literário que foram escolhidos ou ignorados pelo adaptador ao produzir a obra cinematográfica. Assim, para Stam, a crítica de adaptações abandonaria o discurso fundado em visões moralistas e hierárquicas de ambas as artes e passaria a estudá-las de forma mais contextualizada a partir de seu processo de criação, sendo este um processo puramente intertextual e dialógico. Ele avalia que adaptações seriam mais bem entendidas por meio da quarta categoria proposta por Genette, a hipertextualidade, já que filmes adaptados podem ser vistos como hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes, sendo

estes transformados por meio de operações de seleção, amplificação, concretização e atualização. Diferentes versões de uma mesma obra – ou hipotexto – podem ser consideradas diferentes hipertextos, ou leituras, assim como os hipertextos pré-existentes – filmes pré-existentes – de uma obra literária que será novamente adaptada, podem servir como hipotexto para o novo filme. Stam (2006, p. 41) declara: "O problema que importa para os estudos da adaptação é: que princípio guia o processo de seleção ou 'triagem' quando um romance está sendo adaptado? Qual é o 'sentido' dessas alterações?"

Ismail Xavier (PELLEGRINI, 2003, p. 62) também combate a noção de "fidelidade" como critério de avaliação das adaptações, declarando: "A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito". A adaptação deveria sempre funcionar também como obra de arte autônoma e auto-suficiente. Para Randal Johnson (1982, p.2) "um filme – baseado ou não em obra literária – tem que ser julgado antes de tudo como um filme e não como uma adaptação".

O contexto – político, social, de produção – é, muitas vezes, determinante nos caminhos escolhidos para uma adaptação. Uma diferença fundamental entre texto e obra audiovisual é que, se o primeiro necessita de pouquíssimas condições para realizar-se – basicamente papel, caneta (ou quaisquer meios oferecidos pelas tecnologias atuais que realizem as funções historicamente consagradas a esses objetos tradicionais) e uma mente criativa –, uma produção cinematográfica ou televisiva geralmente tem custos elevados e depende da participação de várias pessoas para se concretizar. Isso se traduz na necessidade de ter em conta, ao adaptar um texto, não apenas a ideia e a leitura dele, mas também diversos fatores externos, principalmente financeiros e técnicos, dos quais dependerá a produção. Contudo, esses fatores externos têm lá seus limites de alcance e algumas experiências atestam que podem ser contornados, para que prevaleça a visão do diretor sobre a obra adaptada, independentemente dos entraves da produção. Embora reconhecendo que tais fatores não devam ser inteiramente desconsiderados em uma análise, este trabalho, dado o escopo de um projeto de mestrado, concentrou-se no embate com as obras e, com base nelas, limitou-se a propor algumas questões sobre condicionamentos extrafílmicos.

Robert Stam (STAM, 2006, p. 45) observa que a maioria das adaptações busca uma adequação ao modelo clássico de contar histórias, a despeito do texto original, com o propósito de serem mais bem aceitas pelo grande público. Para tal adequação, muitas vezes essas obras priorizam a *fábula* em desfavor da *trama*, nos termos de Ismail Xavier:

> Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em *fábula*, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em *trama* para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça. (PELLEGRINI, 2003, p. 65)

Se a priorização da *fábula*, no mais das vezes, resulta em lacuna estética, no caso de obras autoconscientes o abismo entre texto e adaptação fica ainda maior. Segundo Stam (2008, p. 171), não aplicar na estrutura do filme a mesma reflexividade do texto é uma falha recorrente em adaptações de romances autoconscientes para o cinema:

> Muitas das adaptações cinematográficas de romances autoconscientes, inclusive as mais bem sucedidas, não raro tropeçam exatamente neste ponto. Mesmo incorporando certos dispositivos reflexivos, elas não examinam sua própria prática metalinguísticamente nem incluem discurso crítico dentro do próprio texto.

Nesses casos, a lacuna estética fica muito evidente, pois se o texto de partida é um questionamento, uma proposta que põe em jogo as relações pré-existentes e assim estabelece uma relação original, sua adaptação cinematográfica é a cristalização de uma relação já estabelecida, contradizendo na estrutura o sentido do texto.

Nem sempre os diretores de adaptações de textos autoconscientes escolhem o caminho do tradicional. Por vezes, o diretor tenta reproduzir o estilo do texto de partida utilizando os recursos próprios do cinema, estabelecendo com o espectador uma relação parecida com a que o texto estabelece com o leitor. Robert Stam comenta o sucesso desse procedimento no caso da adaptação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* feita por André Klotzel:

> Ao contrário de muitos adaptadores de romances reflexivos – *Tom Jones* é novamente uma exceção – Klotzel não pega o caminho mais fácil do simples confiar na história, enquanto descarta os dispositivos reflexivos como sendo "estáticos". Klotzel vê o romance por aquilo que ele é – um artefato linguístico/estilístico autoconsciente. […]Em termos estilísticos, Klotzel escreve: "A leveza de Machado, sua forma não enfática de dizer as coisas, um tom que é prosaico e extremamente elegante ao mesmo tempo, pareceu-nos fundamental para a nossa adaptação. Trabalhamos por meio de analogias, por exemplo, evitando ângulos extremamente altos ou baixos e movimentos de câmera 'rebuscados' ". A adaptação efetivamente imita o que Klotzel chama de "elegância sóbria" do estilo frio, inexpressivo e desapaixonado do romance, dentro de uma "estética de música de câmara". (STAM, 2008, p. 177-178)

No texto autoconsciente, ou reflexivo, a operação de pôr em destaque a mediação corresponde à formulação clássica do *modo épico* de narrativa, em oposição ao *modo*

dramático, em que a cena é colocada como se não houvesse mediação. A respeito da reflexividade nas artes, Stam discorre:

> No campo das artes, a reflexividade no sentido psicológico/filosófico se aplica também à capacidade de auto-reflexão de qualquer meio, língua ou texto. No sentido mais amplo, a reflexividade artística refere-se ao processo pelo qual textos, literários ou fílmicos, são o proscênio de sua própria produção (por exemplo, *As ilusões perdidas*, de Balzac, ou *A noite americana*, de Truffaut), de sua autoria (*Em busca do tempo perdido*, de Proust, *8 ½*, de Fellini), de seus procedimentos textuais (os romances modernistas de John Fowles, os filmes de Michael Snow), de suas influências intertextuais (Cervantes e Mel Brooks), ou de sua recepção (*Madame Bovary*, *A rosa púrpura do Cairo*). Ao chamar a atenção para a mediação artística, os textos reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho passeando por uma estrada. (STAM, 2008, p.31)

No cinema, essa relação torna-se um pouco mais complexa, pois nem sempre recursos que interrompem a narrativa são empregados com o propósito de chamar a atenção do espectador para a mediação do narrador. Sobre como certos recursos servem ao cinema, Xavier (2003a, p. 73) explica: "a montagem que justapõe fragmentos de cenas, ou mesmo insere textos no fluxo das imagens, pode atuar de modo a trazer as prerrogativas *sumarizantes* do narrador literário ao resumir os fatos". No cinema, a quebra do fluxo narrativo muitas vezes consiste na transposição de certos recursos da literatura clássica e não na operação moderna ou *modernista* de atrair o foco para o dispositivo A orientação estética do cinema dominante tem mais afinidades com a literatura clássica, com o realismo, do que com traços modernos, conforme explica Stam:

> Embora o incremento tecnológico do cinema faça-o parecer superficialmente moderno, sua estética dominante herdou as aspirações miméticas do realismo literário do século dezenove. Formas dominantes do cinema eram, assim, "modernas" em sua atualização tecnológica e industrial, mas não modern*istas* em sua orientação estética. Não é de se admirar que os maiores desapontamentos, por parte dos leitores letrados, tenham a ver com adaptações de romances *modernistas* como os de Joyce, Woolf e Proust, exatamente porque nesses casos a lacuna estética entre fonte e adaptação parece ser estarrecedora, menos por causa das falhas inerentes ao cinema do que devido à opção pela estética pré-modernista. (STAM, 2008, p. 34)

A obra rodrigueana, marcadamente autoconsciente, tanto na estrutura das peças como no discurso indireto livre dos romances e contos, representa, portanto, um grande desafio ao ser adaptada, uma vez que é *modernista*.

2. A LINGUAGEM DE NELSON RODRIGUES: teatro da obsessão

Nelson Rodrigues consagrou-se como o maior dramaturgo do país e inscreveu seu nome no quadro dos grandes escritores da literatura brasileira. A magnitude de sua obra está dimensionada na comparação feita por Sábato Magaldi:

> Seria mais adequado dizer que o teatro, como espetáculo, universalizava à maneira das outras artes modernas, e Nelson Rodrigues representava para o Palco o que trouxeram Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Niemeyer para a arquitetura e Carlos Drummond de Andrade para a poesia. (RODRIGUES, 1981, p. 21)

De sua forma muito particular de ver o mundo, Nelson retirou a matéria constitutiva da extensa obra que legou à cultura brasileira. Autor de 17 peças, nove romances e inúmeros contos e crônicas, Nelson Rodrigues inaugurou o teatro moderno brasileiro em 1943, com a peça *Vestido de noiva*, considerada por muitos sua obra-prima. Esse estrondoso sucesso, e a consequente consagração de Nelson como dramaturgo, não foi a constante de sua relação com o público: ele, ao longo da carreira, sofreu com a censura – tanto política como social – e foi frequentemente tachado de "obsceno", "mórbido", "pornográfico". Os temas de que trata desagradaram, muitas vezes, não só ao público – peças suas foram vaiadas no teatro mais de uma vez – mas também à crítica, que considerava de "mau-gosto", "imorais", "doentias" as suas obsessões, consubstanciadas em temas recorrentes nas peças. A insistência do autor em lidar com elementos perversos do ser humano incomodava, agredia. De sorte que ele mesmo dizia fazer um teatro "desagradável", "peças desagradáveis":

> E por que "peças desagradáveis"? Segundo já se disse, são obras pestilentas, fétidas, capazes por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia. [...] enveredei por um caminho que me pode levar a qualquer destino, menos ao êxito. (RODRIGUES, 1990, p. 375)

Ribeiro (1990, p. 375) observa que, ao desagradar o gosto burguês, Nelson Rodrigues pautava-se, intuitivamente, pelo lema de Antonin Artaud: "O teatro foi feito para abrir coletivamente os abcessos." Ainda hoje, sua obra continua a suscitar polêmica. Muitos dos temas tratados por ele causam ainda certo desconforto no público e a pecha de "indecente" segue colada à sua imagem. Paradoxalmente, arquétipos associados ao que se chama de "identidade nacional" derivam muito das caracterizações do escritor, que caiu no gosto

popular com seus romances-folhetim e, especialmente, com os contos da coluna “A Vida Como Ela É...”.

Depois de *Vestido de noiva*, o teatro de Nelson só voltou a conhecer o sucesso com o conjunto de peças agrupadas sob o título de “Tragédias cariocas”, na classificação de Sábato Magaldi (RODRIGUES, 1981). Especialista em Nelson Rodrigues, esse crítico teatral dividiu suas peças em três categorias, tendo como critério a prevalência de certas características do texto, em lugar da sucessão cronológica: “Peças psicológicas” (*A mulher sem pecado*; *Vestido de noiva*; *Valsa n. 6*; *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*); “Peças míticas” (*Álbum de família*; *Anjo negro*; *Dorotéia* e *Senhora dos afogados*) e “Tragédias cariocas” (*A falecida*; *Perdoa-me por me traíres*; *Os sete gatinhos*; *Boca de ouro*; *O beijo no asfalto*; *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*; *Toda nudez será castigada* e *A serpente*).

Cada peça contém elementos de todos os blocos, sendo o agrupamento baseado na tônica maior de uma ou de outra característica. Nas Peças Psicológicas, privilegia-se a dimensão psicológica das personagens, o subconsciente; mas estão presentes nelas também elementos da tragédia e da mítica rodriguiana. Os arquétipos e o inconsciente coletivo prevalecem nas Peças Míticas, sem descartar o traço trágico fundamental e as *nuances* psicológicas. Por fim, as Tragédias Cariocas absorvem o extrato psicológico e mítico, agora situado na realidade da Zona Norte do Rio de Janeiro, aliando preocupações psicológicas e existenciais ao prosaísmo do cotidiano da classe média brasileira.

2.1. ***Nelson Rodrigues: estilo e temáticas recorrentes***

No universo de Nelson Rodrigues, as tramas gravitam em torno de amor e morte, ou sexo e violência, tendo como força-motriz os desejos. Em regra, são eles, os desejos, que determinam o percurso abismal das personagens. Estas, incapazes de lidar com os próprios desejos e angústias, encaminham-se invariavelmente em direção à tragédia, à catástrofe, ao fracasso.

A própria condição humana, a incapacidade de lidar com a angústia inexorável da existência, condena o homem ao abismo, à falência. Para Nelson, o homem rui de dentro para fora. Na construção do drama, a tensão entre moral e desejo é a tônica dos conflitos, que têm como epicentro o núcleo familiar. A operação de Nelson é trazer à superfície o que existe de mais profundo e arraigado no ser humano, o subterrâneo das relações humanas, fornecendo um espelho freudianamente cruel da sociedade. O inconsciente e o subconsciente afloram

para retratar as mais indizíveis pulsões, o que de mais primordial existe em uma “essência” humana, que não é boa ou má, mas que está fadada ao fracasso pelas próprias contradições.

A força avassaladora dos instintos sobrepõe-se a qualquer pretensão de civilidade ou modernidade, atraindo inelutavelmente o homem para o seu declínio. A dita “modernização” não o livra de suas angústias e desejos primários, dos problemas inerentes à condição humana. Cria apenas uma “capa”, uma aparência de organização e racionalidade, que, frágil, se rompe quando as situações extremas – às quais Nelson transporta todo o mundo emocional das personagens em seus instantes decisivos – deixam expostas as verdadeiras motivações.

A diegese de Nelson não é criada apenas a partir de percepções psicológicas, mas de uma concepção filosófica – niilista – do homem e da vida, que o autor expôs em declarações do teor desta:

> Creio que o homem, em todos os quadrantes, é um caso perdido, um ser trágico, que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver nada diminuirá a angústia humana. Mesmo transformados todos nós em rockefellers, cada um com 800 iates, 50 amantes, casas na Riviera, não sairemos de nosso inferno, continuaremos míseras criaturas. Crer que essa angústia possa ser eliminada é digno de um simplório ou de um canalha. (RODRIGUES, 1990, p. 386)

As personagens do universo rodriguiano não são críveis, se vistas por uma perspectiva realista/naturalista, pois são condensações da enorme gama de sentimentos, desejos e angústias do ser humano, suas emoções são levadas ao paroxismo. Essas personagens dão a ver o seu interior com muita facilidade, promovem uma inversão, em que os recônditos de sua alma ficam expostos, como se fossem o “avesso” do homem real.

Sobre a operação de trazer o interior à superfíce, Magaldi (1990, p. 40) avalia que “as personagens quebram todas as convenções, para revelar-se na íntima nudez, equivalendo ao desnudamento do espectador aos próprios olhos”. Nelson Rodrigues transcende, em essência, o realismo, pois, para atingir seus propósitos, cria uma super-realidade, uma deformação do real, que coloca o público (ou o leitor) em contato com a própria realidade, que ele insiste em ignorar.

> Seus personagens não são copiados fotograficamente ou simbolicamente da realidade mais crua. São caricaturas que procuram gerar a verdade pela deformação. [Nelson Rodrigues] deformou intencionalmente uma sociedade para melhor retratar as suas deformações. (ATHAYDE, 1990, p. 424)

Nesse procedimento do dramaturgo revelam-se tanto os traços expressionistas de sua obra, como a ênfase nos processos internos das personagens. A *débâcle* das personagens tem

origem no seu interior, traçando a rota da fatal autodestruição. Nesse ponto o expressionismo encontra-se com a dimensão trágica[5] de sua obra, uma vez que não está destituído o sentido de "fatalidade", intrínseca à condição humana, que vem de dentro de um homem preso e esmagado pelas engrenagens que ele próprio move sem ter consciência disso.

> O herói expressionista tem com o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo (é bem essa a realidade, não recurso de expressão). O homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. A vida arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que habita nele, domina-o a vertigem do aniquilamento. Esse é o instante de liberação das reservas irracionais do indivíduo, superando a capacidade de conter a conduta pelo raciocínio disciplinador. (MAGALDI, 1992, p. 31)

Permeia a obra de Nelson Rodrigues o entendimento – do qual a tragédia seja talvez o veículo expressivo mais eficaz – de que o ser humano é essencialmente composto de *hamartia* (falha) e de *hybris* (desmedida) que o conduzem fatalmente à anti-utopia.

Além do claro parentesco com a tragédia e o expressionismo, a obra de Nelson Rodrigues também contém elementos do melodrama popular, do folhetinesco, do drama moderno de Eugene O'Neill ou Strindberg e dos *fait divers*, herdados de sua carreira jornalística. De forma que é difícil falar em gênero no teatro rodriguiano, pois ele se situa num ponto de intersecção. Nas palavras de Walter Benjamin (apud LOPES, 2007, p. 165), "uma obra de arte significativa ou funda o gênero ou o transcende, e numa obra de arte perfeita as duas coisas se fundem numa só". No caso da obra de Nelson Rodrigues, seu êxito deve muito a esse processo criativo que subverte o gênero e ao mesmo tempo mantém estreito contato com várias de suas características, resultando em um universo original e autônomo, com rendimentos estéticos infinitos. Ao articular elementos aparentemente opostos, Nelson Rodrigues gera uma consistência dramática e um alcance estético irrevogáveis. Ele une com maestria o sublime da tragédia ao prosaísmo da realidade, ao vulgar, ao banal, muitas vezes trabalhados na clave do grotesco. A propósito desse ponto de intersecção em que se situa o teatro de Nelson, Ismail Xavier comenta:

> [Seu teatro]Marca a continuidade do núcleo familiar como centro do drama mas encena o *fait divers*, as mazelas da vida comum burguesa e do pobre da cidade. São terrenos dos quais o mito e as sugestões metafísicas estão longe de ser eliminados, mas sua hipótese de leitura (de encenadores ou críticos) dirigida a uma experiência

[5] O trágico na obra de Nelson Rodrigues foi tematizado, sob diferentes quadros conceituais, pela crítica. Não se pode falar em tragédia no sentido estritamente Aristotélico, mas no trágico *per se*. Angela Leite Lopes formula a questão do trágico como ideia, como procedimento, no livro *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*, que será abordado com mais detalhes no capítulo 3, *infra*.

> de gestos e falas em que os grandes enunciados mesclam-se ao que há de mais prosaico, a uma pletora de clichês. Homens e mulheres de mesmo estatuto social que a plateia vivem uma experiência extrema que deve buscar, na instabilidade, uma nova arquitetura de valores que possa dar ressonância, sentido, aos dramas em que estão envolvidos, fora da circunscrição dos gêneros clássicos, de um lado, e do melodrama, de outro. (XAVIER, 2003b, p. 165)

É nesse jogo de espelho deformador que Nelson Rodrigues põe em questão uma realidade deturpada. Vingança de idealista inconformado, tornado pessimista pela experiência possível, expõe em seu teatro os pecados e vícios de um mundo que não consegue atender à sua demanda de pureza. Mesma contradição explícita em várias personagens, que não conseguem escapar de sua inclinação inequívoca para o pecado, mas têm a nostalgia da virtude. O paradoxo do mal inato no ser humano e sua ânsia de beatitude. Eis a raiz das contradições que criam uma relação indissociável entre prazer e culpa.

2.1.1. **Família como matriz de conflitos**

O universo de Nelson Rodrigues é centrado na vida privada, tendo como matriz recorrente o núcleo familiar. A corrosão dos valores tem origem na família, em que se revela um substrato de ódio disfarçado de “amor fraternal”. A relação familiar, permeada por ressentimentos e desejos proibidos, é a instância primeira da ruína e da decadência.

O processo de aniquilamento das personagens começa no seio da família, mesmo que de forma indireta, quando as personagens são assombradas pelos traumas e ressentimentos herdados de um ambiente familiar pregresso (como é o caso de *Boca de ouro*, por exemplo, obcecado pelo nascimento e a figura da mãe, ou de Geni, assombrada pela “maldição” da mãe). Está contida nesses processos uma forte ideia de atavismo, em que a família é o repositório dos mecanismos psicológicos que destroem o ser humano de dentro para fora.

A preponderância da família na formação do indivíduo é uma das várias características que denotam uma possível – e muito comentada – influência da psicanálise na ficção rodriguiana. Em alguns casos, como em *Álbum de família* – e em todas as “Peças míticas”, com um pouco menos de destaque do que nesta – essa centralização do drama familiar fica muito clara e é levada ao paroxismo; em outros, como em *A falecida*, ela se dilui um pouco, mas continua presente.

> No melodrama mais tradicional, valia a ação de vilões externos ao espaço doméstico, sedutores a assediar figuras da inocência desprotegida que encontravam sua salvação na figura do herói virtuoso. Não é o que acontece na dramaturgia de Nelson Rodrigues, em que a corrosão dos valores é um problema interno ao espaço doméstico e tem como centro a figura que deveria protegê-lo: o marido, o pai de família. (XAVIER, 2003b, p. 210)

De acordo com Xavier, portanto, Nelson Rodrigues inverte em sua ficção um dos esquemas mais recorrentes no melodrama tradicional, em que a família é um núcleo de amor e valores morais elevados e uma figura externa a ela ameaça a "paz" do espaço doméstico. No final, geralmente, reestabelece-se a ordem, reiterando o espaço central da família nos valores burgueses.

Na obra de Nelson, a família é o repositório do ressentimento e dos desejos e obsessões que acabam por destruir o indivíduo. Muitas vezes está presente o desafeto entre membros da família, por rivalidade ou ressentimento (Patrício e Herculano, de *Toda nudez será castigada*; Glória e Senhorinha, de *Álbum de família*; Glorinha e Eudóxia, de *O casamento*); em outras, pesa o "desejo mimético" (desejo mediado pelo desejo do outro) interno ao núcleo familiar, que denota rivalidade e ao mesmo tempo trai a vontade de se parecer, igualar-se ao outro (Alaíde e Lúcia, de *Vestido de noiva*; Raul e Gilberto, de *Perdoa-me por me traíres*; Lygia e Guida, de *A serpente*), a hipocrisia do moralismo familiar se escancara, por exemplo, na dificuldade que as personagens que defendem os valores da família tradicional têm de se conformar aos valores que defendem (como as tias de *Toda nudez será castigada*, que administram com prazer luxurioso o banho em Serginho, e Sabino, de *O casamento*, sempre a defender a importância do casamento, mas, ao mesmo tempo, nutrindo um desejo incestuoso pela filha).

2.1.2. O colapso da figura masculina

Ismail Xavier (2003b) aponta que Nelson Rodrigues coloca à vista "figuras de pai incapazes de cumprir o papel que a tradição lhes reserva" e "maridos fracos cuja mediocridade, moralismo ou paranoia arruínam a vida conjugal". O drama doméstico da ficção rodriguiana expressa, no mais das vezes, os limites da figura masculina, que promove, ou não é capaz de evitar, a ruína da família (e a sua própria). Homem enredado nas armadilhas de um mundo no qual ele não tem mais lugar, fruto de uma modernização forçada, que não dá conta dos problemas de base. Demonstra a fragilidade da figura masculina e seu consequente declínio social o "pequeno homem", retratado na pobre figura de Noronha (*Os*

sete gatinhos) ou na paranoia de Olegário (*A mulher sem pecado*), os quais acabam por produzir o que tentavam evitar, ou na apatia de Tuninho (*A falecida*) e Pedro (*Vestido de noiva*), culpados da frustração das esposas.

As regras do jogo invertem-se, pois não existe um discurso de culpabilização da mulher. Aqui o "pecado original" pertence ao homem, muitas vezes gerado pela falta de ação, e fica a cargo de mulheres encarnar a força maior dos dramas. Emblemáticas em seus papéis ativos, muitas vezes transgressores, fundamentais para o desenvolvimento e desfecho da trama, embora para Xavier (2003b, p. 211) reste "um polo de demonização do feminino, que se concentra na concepção das figuras jovens, as filhas mimadas de pais ricos, que fazem dos que as cercam um instrumento de seus caprichos", a exemplo da Maria Cecília, de *Bonitinha, mas ordinária*. A mulher é, em geral, caracterizada dubiamente, como inocente com um toque de perversidade, ou como figura de uma ingenuidade corrompida. Um dos modelos de personagem feminina mais frequentes em Nelson Rodrigues caracteriza-se pela ambiguidade, pela reversibilidade entre "pureza/impureza" como é o caso de Silene, em *Os sete gatinhos*, emblema de um ideal de pureza ausente na família, que se revela perversa no assassinato da gata prenhe, motivado por sua própria gravidez. Outro exemplo dessa ambiguidade na construção da personagem feminina é Solange, de *A dama do lotação*, esposa "pura, imaculada", que realiza suas fantasias perversas no sexo compulsivo com todos os homens, exceto o marido. O feminino não é uma sentença, é mais uma questão. Não obstante, as mulheres representam uma força vital na ficção rodriguiana. São elas o polo de maior magnetismo em sua obra, sublinhando a impotência das figuras masculinas e sua falta de controle sobre elas.

2.1.3. Ressentimento: o móvel do drama

Ao mover as engrenagens que conduzem o processo abismal das personagens, o ressentimento funciona como mola propulsora do drama. Esse ressentimento geralmente desdobra-se em projetos de desforra ou ações vingativas. Os lances de vingança têm, antes de tudo, caráter destrutivo e autodestrutivo, em que vale mais o poder dissolvente da transgressão da ordem familiar do que seu potencial libertador. Embora revelem, por vezes, a força das pulsões e da superação do medo, como no caso de Serginho (*Toda nudez será castigada*), Glorinha (*Perdoa-me por me traíres*) e Silene (*Os sete gatinhos*), chamam a atenção para o caráter efêmero e ilusório desses lances, que, no fim, repõem os mesmos

esquemas e processos que pretendem negar. O ressentimento entre os pares – mais notadamente entre irmãos ou entre cônjuges – é a tônica da obra rodriguiana, reiterada em quase todas as peças. As figuras emblemáticas do ressentimento na dramaturgia de Nelson Rodrigues são Patrício (*Toda nudez será castigada*), Raul (*Perdoa-me por me traíres*) e Zulmira (*A falecida*). Há nesse movimento a reafirmação da força do passado, que justifica um dos procedimentos narrativos mais utilizados pelo autor: o *flashback*.

> A insistência de Nelson na técnica do *flashback* e na pouca importância atribuída ao plano da realidade (presente), interessando-lhe investigar o passado, que produziu o desfecho de antemão conhecido, prova o seu entranhado pessimismo, o gosto incoercível da tragédia. Independentemente das repercussões semânticas desse procedimento, porém, cabe lembrar que ele é prática normal num mundo que disseminou a psicanálise. (MAGALDI, 1992, p. 51)

Esse recurso reitera o papel primordial do ressentimento, cuja origem está sempre no passado, no processo destrutivo das personagens, que o vivem muitas vezes obsessivamente, determinando a derrocada das relações e o desfecho trágico.

2.1.4. Casamento como instituição social falida

Um dos eixos temáticos mais recorrentes na obra de Nelson Rodrigues é a caracterização do casamento como instituição falida. O casamento, em sua ficção, não é sinônimo de amor, mas uma mentira construída pela demanda de convenções sociais. Mentira que não se sustenta, pois em sua estrutura residem o ressentimento, o ódio e a frustração. Frustração essa polarizada nas mulheres – vítimas maiores da ilusão criada pela ideia de casamento – não raro, acometidas por um surto de *bovarismo*[6] em decorrência do tédio sufocante e da mediocridade da vida conjugal, como é o caso de Zulmira (*A falecida*) e Alaíde (*Vestido de noiva*). A frustração, em muitos casos, toma a forma destrutiva da vingança, às vezes consumada (Zulmira), às vezes reprimida (Alaíde). O casamento, sagrado na família burguesa, como deixa claro o mote "o importante é o casamento", repetido por Sabino em *O casamento*, é na verdade o oposto da realização, da plenitude, e, sendo o repositor de uma ordem moral repressora, constitui a fonte principal das frustrações femininas. Tais frustrações alimentam o ciclo vicioso do ressentimento (como é o caso de Zulmira, que, ao se vingar de

[6] Termo que remete à personagem Emma Bovary, do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, expressão máxima da frustração feminina no casamento.

Tuninho, provoca nele o ímpeto vingativo), repondo as malhas de processos que desembocam no abismo.

3. NELSON RODRIGUES E O CINEMA

Essas temáticas recorrentes na obra de Nelson Rodrigues estão interligadas e complementam-se para compor o cenário de decadência, tratado pelo autor com ironia e subtons de comédia.

Sábato Magaldi, como outros críticos (Léo Gilson Ribeiro, Francisco Pedro do Couto), aponta como fundamental na dramaturgia de Nelson Rodrigues o uso de elementos cinematográficos. Recursos formais e procedimentos próprios do cinema, como as idas e vindas no tempo e no espaço (especialmente em *Vestido de noiva*) e o *flashback*, caracterizam a obra do autor. A linguagem dramática de Nelson é permeada pela linguagem do cinema, tanto na estrutura quanto nas referências intertextuais presentes em O*s sete gatinhos*, *Boca de ouro*, *Vestido de noiva*, entre outras.

> De onde tiraria ele a flexibilidade da linguagem que adotou? Não estarei afirmando nenhum absurdo se atribuí-la à influência do cinema. O realismo cinematográfico, sobretudo depois que se passou a falar na tela, absorveu o diálogo espontâneo, natural, cotidiano, sem prejuízo dos avanços técnicos dos cortes, das elipses, dos *flashbacks*. O cinema tornou-se admirável escola de uma nova linguagem ficcional. Por que não incorporá-la ao palco? Acredito que a grande liberdade da técnica dramatúrgica de Nelson tenha nascido da observação de espectador cinematográfico. Se a sétima arte não teve pudor de assenhorear-se de procedimentos teatrais, a recíproca não mereceria condenação. (MAGALDI, 1992, p. 43)

Seu cuidado estético abrangente estendia-se a todas as dimensões da composição de suas peças. Nelson concebia-as não apenas no plano dramático, ou no plano das palavras, mas também no plano visual. Demonstra sua especial atenção a esse último aspecto o nível de detalhamento das rubricas. A importância da visualidade na dramaturgia rodriguiana pode ser vista como mais um dos desdobramentos de seu diálogo com a linguagem cinematográfica. O autor costumava adaptar técnicas próprias do cinema para o seu teatro:

> Desde o início de sua carreira de escritor de teatro, Nelson Rodrigues usou uma técnica que nunca abandona e que possivelmente derivou do cinema, uma diversão à qual se refere constantemente em suas peças. Ele constrói cenas relativamente curtas, ligadas por *fade-outs* [técnica cinematográfica de edição], desligando as luzes que iluminam o palco entre uma cena e outra. (RIBEIRO, 1990, p. 376)

Uma relação íntima com o cinema é, notoriamente, uma marca da ficção de Nelson Rodrigues e dado fundamental na constituição dos traços modernos de sua obra. Essa nítida

conexão motivou comentários, comparando o moderno do teatro do autor com o moderno no cinema, como o de Francisco Pedro do Couto (1990, p. 409): "*Vestido de noiva*, a maior de suas obras, a peça que revolucionou o teatro moderno, tão importante para o palco como *Cidadão Kane*, de Orson Welles, foi para o cinema."

Na medida em que a importância de sua ob:ra consolidou-se, inverteu-se a relação e surgiram "ondas" de adaptações cinematográficas, seguidas de perto de versões televisivas, de sua ficção. Essas adaptações denunciam certas linhas de interpretação da obra do autor, que nem sempre enriquecem esse diálogo. Em sua grande maioria, as adaptações denotam pouca compreensão do universo do autor e uma visão um tanto simplória de suas tramas, quando não deliberada exploração dos aspectos mais vendáveis de sua dramaturgia, em especial, o fator sexual.

Angela Leite Lopes (2007, p. 53) avalia, com toda razão, que "Nelson Rodrigues é consumido, mas pouco compreendido". O efeito dessa parca compreensão no cinema tem sido gerar uma série de encenações equivocadas, que desprezam o essencial em favor do acessório. Observa-se, no geral, pouca atenção à mistura de gêneros e às referências presentes na obra do autor, sendo as experiências de adaptação mais acertadas aquelas que souberam transitar com consciência nesse terreno e explorar as relações entre os conflitos vividos e o tom da representação, submetendo o conjunto a um novo ponto de vista. Em poucos casos o cineasta soube aproveitar as novas possibilidades de diálogo promovidas pela interação entre a figura humana e o olhar da câmera, potencialidade específica do cinema, muitas vezes esquecida nesse processo de transição do texto para a linguagem cinematográfica.

Sem deixar de contabilizar os desafios e entraves de produzir cinema no Brasil, ainda assim o pífio resultado sinaliza um descompasso entre proposta cinematográfica e obra literária, sendo raros os casos em que se nota uma leitura mais aprofundada e até original do legado de Nelson Rodrigues. As produções deixam a desejar no sentido da construção de um olhar sobre a cena rodriguiana, valendo mais o nome do autor como "etiqueta" do que a preocupação real em dialogar com os elementos que poderiam gerar maior rendimento estético e significados. Distantes da ideia de "natureza humana" e da reivindicação de universalidade presentes em várias das obras de Nelson, essas adaptações raramente buscam uma filosofia que valorize os dramas domésticos encenados. Embora muitas vezes encharcadas de senso comum pós-freudiano, não encontram aí uma baliza consistente para um aprofundamento dramático profícuo.

A negação do lado cíclico e inexorável das experiências em foco foi, por vezes, bem-sucedida – notadamente no realismo do Cinema Novo –, ao abordar por um novo ponto

de vista os dramas e vicissitudes das personagens, encaradas como expressão de uma condição sócio-histórica. Ainda assim, a questão do trágico e suas abordagens continua pertinente na análise da relação entre filmes e peças, embora se dissolva na relação entre filmes e romances-folhetim.

As escolhas de estilo passam, é claro, pelas expectativas de um mercado dominado pela indústria cultural. Esse fato talvez justifique um pouco a pobreza estética, que pode ser tributada à restrita liberdade criativa dos diretores, cerceada pela lógica de produção que visa o lucro. No que se vê, notável é o predomínio de um naturalismo mais ou menos anêmico como escolha de representação.

Nos 20 longa-metragens produzidos entre 1952 e 1999, foram adaptadas as oito "Tragédias cariocas", três romances-folhetim (*Meu destino é pecar*, *Asfalto selvagem*, *O casamento*) e quatro contos (*A dama do lotação*, *O anjo*, *Primeiro pecado*, *As gêmeas*). A ausência das "Peças psicológicas" e a presença de apenas uma das "Peças míticas" nesse elenco de filmes já constitui um indicador da tendência a encenações de cunho naturalista, mais afinadas com a inclinação prosaica dos textos eleitos. Tal tendência teve raras exceções e estas, por um motivo ou outro (inconsistência dramática, falta de recursos), não foram muito bem-sucedidas em seu intento.

Segue abaixo um quadro geral desse percurso de 20 adaptações, apoiado nas análises de Ismail Xavier (2003) e em suas demarcações, aqui reproduzidas, de duas "ondas" de adaptações, um momento chave no intervalo entre as duas (o dos filmes de Arnaldo Jabor) e o momento dos anos 90, compondo um retrospecto de cinquenta anos de diálogo do cinema com a obra de Nelson Rodrigues.

3.1. Nelson Rodrigues no cinema: quadro de adaptações

Texto	Adaptação	Ano de Lançamento	Direção
Vestido de Noiva (1943) - Peça	Vestido de Noiva	2006	Joffre Rodrigues
Meu destino é pecar (1944) - Romance	Meu destino é pecar	1952	Manuel Peluffo
Álbum de família (1946) - Peça	Álbum de família	1981	Braz Chediak
A falecida (1953) - Peça	A falecida	1965	Leon Hirszman
Perdoa-me por me traíres (1957) - Peça	Perdoa-me por me traíres	1983	Braz Chediak
Os sete gatinhos (1958) - Peça	Os sete gatinhos	1980	Neville D'Almeida
Boca de Ouro (1959) - Peça	Boca de Ouro	1962	Nelson Pereira dos Santos
	Boca de Ouro	1990	Walter Avancini
Asfalto Selvagem: Engraçadinha, Seus Pecados e Seus Amores (1959) - Romance	Asfalto Selvagem	1964	J. B.Tanko
	Engraçadinha depois dos trinta	1966	J. B. Tanko
	Engraçadinha	1981	Haroldo Marinho Barbosa
O beijo no asfalto (1960) - Peça	O beijo	1965	Flávio Tambellini
	O beijo no asfalto	1980	Bruno Barreto
Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária (1962) - Peça	Bonitinha, mas ordinária	1963	J. P. de Carvalho
	Bonitinha, mas ordinária	1981	Braz Chediak
	Bonitinha, mas ordinária	2013	Moacyr Goés
Toda nudez será castigada (1965) - Peça	Toda nudez será castigada	1972	Arnaldo Jabor
O casamento (1966) - Romance	O casamento	1975	Arnaldo Jabor
A serpente (1978) - Peça	A serpente	1990	Alberto Magno
A dama do lotação (1972) - Conto	A dama do lotação	1978	Andrucha Waddington
Gêmeas (1972) - Conto	Gêmeas	1999	Andrucha Waddington
O primeiro pecado; O anjo (1972) - Contos	Traição	1998	Arthur Fontes; Cláudio Torres; José Henrique Fonseca

O percurso de adaptações cinematográficas começa em 1952, com *Meu destino é pecar*, dirigido pelo argentino Manuel Peluffo para a produtora Maristela (uma das produtoras nascidas na expansão do cinema paulista em torno de 1950), e continua, dez anos depois com o que Xavier (2003b) denominou primeira onda, seguida, mais de dez anos depois, pela segunda onda..

Meu destino é pecar é uma tentativa um tanto desajeitada de produzir um "cinema de gênero" nos moldes hollywoodianos, inspirado no clima de mistério e sobrenatural do melodrama gótico. O tratamento sério-dramático (XAVIER, 2003b) dado ao texto e os tropeços técnicos, ao tentar reproduzir um estilo sem o contexto de produção necessário, determinaram uma experiência que não foi bem-sucedida nem no diálogo com o autor, nem na busca de afinidades com o cinema de gênero de Hollywood. Peluffo, como roteirista e diretor, erra ao baixar a voltagem e o tom do original, adotando um tom grave na interpretação do dramalhão da protagonista. Ao condensar a trama, reduzindo a rede de desejos, traições e mal-entendidos, inviabiliza a carga hiperbólica e repetitiva que retira esse drama de sua banalidade cotidiana.

O argumento é uma jovem burguesa retirada de seu "mundo natural" pelo casamento, enclausurada num mundo hostil de fantasmas do passado, assim como em *Rebecca* (1940), de Hitchcock, e *O segredo atrás da porta*, de Fritz Lang, filmes que conseguem sustentar melhor o clima de horror e as situações paranoicas, inseridos em um contexto de produção mais bem equipado e realizados por diretores com mais experiência e talento para o suspense. O mistério, tal como nos filmes citados, aqui também se dissolve no final – repentinamente – e as boas intenções da moça permitem que ela conquiste seu espaço na família (e na propriedade) e livre-a de todos os males, instaurando um clima pacífico e ensolarado. Final feliz que contrasta com a natureza profunda e a tônica dos textos de Nelson Rodrigues.

Experiência isolada nos anos 50, o filme de Peluffo revelou pouco jeito no trato das questões da obra rodriguiana, o que mais tarde se confirmaria como regra geral das adaptações, feitas as devidas ressalvas. Apenas na década seguinte, entre 1962 e 1966, viriam novas adaptações, período que Xavier (2003b) caracterizou como a primeira onda rodriguiana no cinema. A segunda onda inicia-se mais de dez anos depois, em 1978, destacando o momento essencial das adaptações de Arnaldo Jabor (*Toda nudez será castigada* e *O casamento*), em 1975, no interregno entre as duas ondas. Depois de um intervalo extenso desde a segunda onda, nos anos 90 vieram mais quatro adaptações: *Boca de Ouro*, em 1990, de Walter Avancini; *A serpente*, de Alberto Magno, no mesmo ano; *Traição*, de Cláudio

Torres, Artur Fontes e José Henrique Fonseca, em 1998, e *Gêmeas*, de Andrucha Waddington, em 1999. Essas duas últimas adaptações até pareceram anunciar uma terceira onda de filmes, em consonância com um momento em que proliferavam montagens de peças e outros textos de Nelson Rodrigues no teatro – talvez gerado pelo recente sucesso das adaptações televisivas *Engraçadinha... seus amores e seus pecados* e *A vida como ela é...* – mas na prática foram experiências isoladas. Somente em 2006 surgiria uma nova adaptação, *Vestido de noiva*, dirigida por Joffre Rodrigues, filho do autor e, após mais um intervalo considerável, é lançada a terceira adaptação de *Bonitinha, mas ordinária*, em 2013, dirigida por Moacyr Goés.

3.1.1. A primeira onda de adaptações (1962-1966): drama realista, expressionismo e melodrama, variações na idade da inocência

Na chamada primeira onda rodriguiana no cinema, destacam-se os dois filmes do Cinema Novo (*Boca de Ouro* e *A falecida*) e o engajamento de Jece Valadão na construção de um diálogo entre o cinema e o autor. Jece atuou em três dos seis filmes desse período (*Boca de Our*o; *Bonitinha, mas ordinária* e *Asfalto selvagem*), co-produziu *Boca de Ouro* e foi roteirista em *Bonitinha, mas ordinária*. Os diretores fizeram diferentes escolhas no tratamento das tramas rodriguianas: Nelson Pereira dos Santos (*Boca de Ouro*) e Leon Hirszman (*A falecida*) partiram de uma leitura realista; Flávio Tambellini, em *O beijo*, enveredou por uma estética expressionista; J. P. de Carvalho optou pelo melodrama em *Bonitinha, mas ordinária* e J. B. Tanko, pela versão convencional do folhetim *Asfalto selvagem*, cujos dois volumes adaptou em *Asfalto selvagem* (1964) e *Engraçadinha depois dos trinta* (1966).

Boca de Ouro (1962), de Nelson Pereira dos Santos, dá início ao diálogo entre Cinema Novo e Nelson Rodrigues. As tensões entre a perspectiva do cineasta, o ideário do Cinema Novo e a estrutura da peça, traduzem-se na forma de compor a experiência das figuras populares que cercam o bicheiro e na introdução de cenas de rua, que fazem a ligação entre o drama vivido pelas personagens e o contexto social. O filme dá novo tratamento ao tema do ressentimento (aqui centrado na amante de Boca, dona Guigui) e, explorando as expansões do cinema pelo espaço da cidade, desloca os desdobramentos do drama que envolve a figura mítica do "Boca de Ouro", o imaginário da mídia e o drama de família. O cineasta soube aproveitar nesse diálogo as distensões entre a sua visão humanista, herdada do discurso do neo-realismo, e a visão pessimista e trágica do escritor, fornecendo novos

sentidos para a experiência vivida e construindo uma teleologia que orienta o processo psicológico de Guigui, figura fundamental no desenvolvimento da peça, privilegiada pelo filme como personagem central da trama.

É pelos relatos de Guigui que se constrói o perfil da figura mítica do bicheiro Boca de Ouro, que só é apresentado "diretamente", ou seja, sem a mediação de Guigui, em pequenos *flashes* de sua vida como fora-da-lei e na cena em que demanda que o dentista arranque-lhe todos os dentes, para substituí-los por uma dentadura de ouro. Afora essa situação antológica, todo o contato que o espectador tem com a personagem-título é mediada pelas variações psicológicas de Guigui, que narra o mesmo episódio da vida de Boca de três formas diferentes, promovendo retratos distorcidos de sua figura. A questão principal não é a versão exata do passado e, sim, os processos da mente de Guigui. Esta, como narradora, mostra-se pouco confiável, porém se revela profundamente, nesse jogo de espelhamento em que cada versão é a exteriorização de seus sentimentos, em relação ao bicheiro e a si própria. As variações de Guigui fazem parte de um rito de passagem, catarse que se inicia com a notícia da morte do bicheiro e que se completa no final, no abandono simbólico de Boca (e superação do ressentimento pela rejeição dele), quando, juntos, o marido e ela se afastam da multidão que avulta em torno do corpo desdentado do ex-amante, prenunciando, para o casal, um possível final feliz, em que a morte do bicheiro abre possibilidade para que a vida continue. O percurso de ascensão e queda do mito Boca de Ouro fica em segundo plano, ressaltados os pontos-chave de sua figura (no filme, mais atrelados à condição social do que na peça): a obsessão materna, o desejo de transmutação simbolizado pelo fetiche do ouro, a vontade de transcender uma condição internalizada de pouca valia, externalizada na sede de poder absoluto e na projeção de uma morte pomposa (caixão de ouro) que compensaria as insatisfações da vida. O fracasso irremediável dessa empreitada (expresso no cadáver desdentado de Boca e no caixão de madeira) e, por conseguinte, o inexorável fracasso da figura humana, perde relevo no final do filme de Nelson Pereira dos Santos, mais interessado em enquadrar as figuras do povo e a agitação urbana, focalizando por último Guigui e seu marido, que se afastam de Boca e vão se misturar à população no horizonte da cidade, talvez em busca de seu próprio caminho.

Sobre os sentidos da composição visual escolhida por Nelson Pereira dos Santos nas sequências finais, afinados com a proposta humanista do Cinema Novo, Ismail Xavier comenta:

> Antes dessa composição visual que fecha o filme temos uma montagem que tematiza a questão do mito a partir do desfile de rostos populares na tela, sobrepostos ao longo do discurso do locutor, que em tom superlativo fala do "paradoxo" do Boca, referindo-se à ironia do destino expressa na contundência dos dentes arrancados, "um requinte". A palavra "paradoxo" ressoa enquanto olhamos tais rostos impassíveis, como se a questão para o cineasta não fosse tanto a derrota do Boca de Ouro em circunstâncias grotescas, mas a relação entre o tecido dessa mitologia e essas fisionomias de gente pobre que permanecem opacas ao serem vistas em *close-up*, deixando menos a ideia de um certo saber implicado nesse olhar da câmera e mais um convite à indagação sobre o que o locutor denomina "povo carioca formidável". (XAVIER, 2003b, p. 249)

Em 1963, surge *Bonitinha, mas ordinária*, de J. P. de Carvalho, melodrama calcado na parábola moral que é o fio condutor da peça homônima. Encenação naturalista, que centraliza na figura de Ritinha (Odete Lara) o sentimentalismo próprio do gênero. Abnegada, Ritinha é a "prostituta por uma boa causa", que, levada à infame ocupação pela força da necessidade e pelo bem da família, carrega seu calvário sem perder os valores de "boa moça" e assume um papel essencial na redenção de Edgard, é o elemento catalisador de todo o processo. Ritinha e as irmãs, que encarnam a "inocência desprotegida," dão o tom lamentoso de algumas cenas, o qual contrasta com a fala direta e impaciente de Edgard (Jece Valadão) e com a figura insolente de Dr. Werneck (Fregolente), grande trunfo do filme, caricatura dos todo-poderosos da alta sociedade, retrato do cafajestismo e do deboche (tipo que será transfigurado no cinema de esquerda, como em *Terra em transe*, de 1967, do diretor Glauber Rocha). A atuação de Fregolente, ponto alto do filme, encontra o tom certo na personificação do homem rico que se compraz em humilhar aqueles a seu redor e reafirmar seu poder – mas necessita da absolvição da mulher que diz que "no fundo ele é bom" – veia satírica que é o fator de maior rendimento no filme. Por outro lado, na composição de Maria Cecília (Lia Rossi), figura de uma libido desregrada no seio da sociedade, falta a densidade necessária a uma personagem que desencadeia toda a trama e que exala perversidade disfarçada de inocência e decoro.

Bonitinha, mas ordinária é bem-sucedido na medida em que explora a sátira direcionada à burguesia modernizadora e delineia uma fisionomia urbana associada à mediocridade nacional, enfocando o *kitsch* de um desejo de progresso ainda pautado por valores arcaicos. Esse gesto de colocar em questão certos traços da cultura nacional será recuperado pelo Tropicalismo e consolidará mais tarde, nos anos 70, um estilo de representação paródico que aposta na tragicomédia como aparato crítico.

Asfalto selvagem, primeira adaptação de J. B. Tanko do folhetim de Nelson Rodrigues (em 1966 adaptará o segundo volume, em *Engraçadinha depois dos trinta*) padece os efeitos do travo de trabalhar a obra do autor em chave naturalista. Útil na fluência do jogo

de sedução dos jovens primos, Engraçadinha (Vera Viana) e Sílvio (Jece Valadão) – em verdade, irmãos –, esse naturalismo torna-se exageradamente descritivio e cerimonioso diante da presença moralista dos mais velhos, escorregando de vez no tom sério e melodramático das cenas finais da autocastração e revelação da identidade de Sílvio. As cenas de maior interesse são aquelas que extraem rendimento da tensão entre desejo e normas morais, protagonizadas pelos primos/irmãos e sua relação de prazer e culpa, em oposição ao apático drama final de Sílvio e do suicídio do pai. Afastado da iconografia erótica da *femme fatale*, que virá a ser exaustivamente explorada nas adaptações da segunda onda, mesmo quando se trata de compor uma jovem sedutora e com intensa carga de erotismo como Engraçadinha, o filme tem algo de moderno na ideia de feminino que veicula. A mulher emerge como força transgressora, potência que é radicalizada pela perversidade pueril de Engraçadinha, mas que não deixa de ter seu valor em uma sociedade marcada por um moralismo hipócrita, conforme reconhece Ismail Xavier:

> Para os padrões do cinema comercial da época, o filme avança na composição da personagem disruptiva e, pelo feminino, encontra um toque moderno, quando a mulher é potência, juventude, narcisismo; mas falha na consecução do drama, que é, enfim, o lado mais tosco do próprio texto. (XAVIER, 2003b, p. 180)

Leon Hirszman, com *A falecida*, de 1964-1965, dá continuidade ao diálogo entre o Cinema Novo e os textos rodriguianos e vai na contramão do tom geral das adaptações, descartando a velocidade e o "cinematográfico" de Nelson Rodrigues, ao ousar uma aproximação sério-dramática, que se mostrou a mais acertada na relação com a dimensão trágica da obra e projetou o filme como exceção à inconsistência e desajeito encontrados nas outras experiências que optaram por um tom mais sério na lida com o autor. Outra vez os dramas vividos pelas personagens vêm compor um retrato da condição social, pois Zulmira e Tuninho são produtos de uma alienação advinda da pobreza e da precariedade da vida no subúrbio. Ela, Bovary barata, com aspirações de grandeza e vingança; ele, cego no culto doentio ao futebol. Ambos tentando compensar as dificuldades da vida sofrida do pobre na cidade – recorte que não se encaixa muito na visão do autor de que as vicissitudes estão muito mais ligadas à condição humana do que à condição social. Tal recorte, no entanto, constrói uma interpretação original e sustenta-se na estruturação consistente da trama e na relação entre câmera e atores, mais especificamente, entre câmera e atriz, no olhar insistente dirigido à Zulmira de Fernanda Montenegro, que infunde significado à imagem e expõe o movimento interior da personagem. Essa relação câmera–atriz ressalta o potencial cinematográfico na construção de sentidos e deriva da relação proposta pelo cinema moderno, em que o olhar

detido e ininterrupto dos planos longos revela verdades que os cortes rápidos muitas vezes não alcançam. Zulmira é o resultado dessa relação. Figura feminina imantada, que se desvela para o olhar de uma câmera apta a captar as suas verdades interiores.

O movimento descendente da personagem principal de *A falecida* está centrado na antecipação e erotização da própria morte, compensadora das frustrações em vida e vingança contra todos, especialmente contra o marido e a prima (personagem que não aparece de fato na trama, mas que a assombra como um fantasma e é mais a projeção externa da culpa de Zulmira do que personagem real). Assim como Boca de Ouro, Zulmira transfere para a pompa do enterro a compensação de um vazio que não consegue preencher (no caso dele, a humilhação do nascimento na pia de uma gafieira; no dela, a mediocridade da vida conjugal e a distensão entre desejo e valores morais), revanche imaginária carregada de ressentimento, que em ambos os casos não se realiza. Às duas personagens o destino reserva uma última ironia: a do enterro miserável, frustrando até mesmo as ambições de triunfo *post-mortem* acalentadas pelas personagens em vida. Zulmira investe na morte certa volúpia de antecipação – é o momento em que poderá mostrar o corpo nu, exibir-se sem julgamentos, selando a vitória sobre Glorinha, a quem falta um seio, a prima que é referida a todo tempo nos diálogos, porém só é vista em duas cenas, sem falas, apenas uma imagem passageira. Prima essa por quem Zulmira nutre uma rivalidade irracional e exagerada, em verdade motivada por sentimentos contraditórios de ódio e idolatria. A explicação de tal rivalidade e fixação na imagem da prima carola só aparece ao final, depois da morte de Zulmira, no *flashback* em que se revela seu *affair* com Pimentel, azedado depois do flagrante olhar de Glorinha, que se depara com o casal de braços dados na rua. Glorinha nada mais é do que a encarnação de um "olhar da norma", juízo moral internalizado por Zulmira, que deflagra o processo de culpa e o anseio da redenção, projetada na imitação do ascetismo da prima. A escravidão ao modelo, ao mesmo tempo odiado e admirado, é resultado de um desejo mimético, que não se traduz aqui no desejo do mesmo homem, mas na competição pela maior perfeição na via ascética. A vida de Zulmira, que tinha na relação com Pimentel seu único ponto luminoso (experiência de aceitação do próprio corpo e sexualidade, negada pelo marido, com seu hábito de "lavar as mãos" após o ato sexual), perde de novo a graça em decorrência do impacto do olhar da prima, fato que dá início ao movimento que a levará a planejar a própria morte como vingança, processo que só repõe a malha do ressentimento, como fica claro mais tarde, na contundente vingança do marido.

A palavra de ordem para Leon Hirszman é sobriedade, o que o leva a descartar certos lances mais grotescos ou francamente cômicos da peça. O interesse é manter o drama

na esfera do sério-dramático, sem se desviar para os excessos do melodrama ou para a extroversão da comédia. A ação prolonga-se e adensa-se no olhar demorado da câmera, atenta à convivência anêmica do casal e ao movimento interior de Zulmira. Não há espaço para os lances rápidos e os "golpes de teatro"no realismo de Hirszman. Ele quer demarcar uma certa adesão ao drama do casal, afastada dos mecanismos ilusórios do melodrama, que nega um "olhar de cima", desmerecedor das personagens. Marca de um humanismo presente em seu estilo, que se mostra nitidamente na sequencia final, em que Tuninho (Ivan Cândido), em pleno desmoronamento, parece contemplar o vazio de sua existência, ganhar consciência de sua enorme solidão (reafirmada pela câmera no movimento de *zoom-out*, que mostra sua figura desaparecendo em meio à multidão). E o filme deixa, pairando, a questão sobre o que essa crise trará para a personagem e aponta uma possível superação, ruptura do círculo vicioso, que nega uma interpretação ligada ao "eterno retorno" e a uma condição universal de fracasso do ser humano. Ismail Xavier identifica nesse desfecho de Tuninho um posicionamento de Leon Hirszman ao não reduzir a personagem a um retrato do fracasso humano, implicando a crença na superação, possibilitada pela tomada de consciência:

> O dado decisivo é que o filme situa a catarse final no campo de uma tomada de consciência, de molde a confirmar uma tônica humanista empenhada em não reduzir a personagem a uma pura alegoria da queda, ou da pobreza de espírito, como condição supostamente universal dos seres em sociedade. [...]Ele, passivo do começo ao fim, tem um enorme preço a pagar mas herda, por assim dizer, a hipótese de uma abertura que se faz possível a sua frente. Um motivo a mais, ao lado de sua impotência e falta de grandeza, para que não se entenda seu reconhecimento final como uma anagnose nos termos da tragédia clássica, valendo aqui mais o aceno realista de que há, na pauta da personagem, uma possibilidade de ruptura do círculo, uma direção de lucidez, nos limites de sua condição. (XAVIER, 2003b, p. 282-283)

O beijo (1965), de Flávio Tambellini, adaptação de *O beijo no asfalto*, peça de 1961, explora a dimensão expressionista do teatro de Nelson Rodrigues, vertente que já vinha sendo destacada nos comentários da crítica. O filme mostra certa ingenuidade na condução da escolha de uma estética expressionista, pois tenta reproduzir a fotografia e a gestualidade do cinema mudo alemão, reduzindo o expressionismo na trama a uma simples questão de aparência. A solenidade afetada do filme coloca-o no segmento que o crítico Rogério Sganzerla designou "expressionismo caipira". Na perspectiva de Sganzerla, esses filmes expressavam "o mais autêntico provincianismo e também o mais ingênuo", ao tentar imitar experiências que ele via como ultrapassadas, como a produção da Hollywood dos anos 1930 e 1940.

A ideia do trágico, em *O beijo*, está ligada ao lado mais soturno do jogo de luz e sombra, em cenários sinistros, que manifestam um lado obscuro da alma, e se transforma, na prática, em suspense vulgar, que prolonga seu efeito nas tensões criadas pelas interpretações repletas de olhos esbugalhados e gestos artificiais. O filme resulta, na verdade, em uma versão maneirista do expressionismo.

A figura de Amado Ribeiro destaca-se no filme, até mesmo com a inclusão de uma biografia inexistente na peça, que justifica as suas ações no plano psicológico e ameniza o cafajestismo da personagem, traço presente no original. O Amado Ribeiro de *O beijo* é o vilão produzido pelo trauma, figura de uma humanidade corrompida, e não o mau-caráter pragmático e cínico que o texto sugere.

Desde a primeira sequencia, o olhar de Amado Ribeiro para a cena do beijo é privilegiado na montagem, prenunciando o seu papel central ao longo da trama. Dará a tônica da ação o drama interior de homem ressentido que impulsiona o jornalista em sua perseguição de efeitos catastróficos, aqui alvo de um olhar um pouco complacente, já que os sofrimentos do passado é que o teriam levado a tal procedimento destrutivo. Essa caracterização da consciência atormentada não deixa de ser um pouco patética, como o resto dos elementos dramáticos do filme. Seu desempenho dramático tem a vantagem de ser mais apurado que o gótico de *Meu destino é pecar*, mas não chega a uma consistência que o torne digno de ser considerado bem-sucedido na realização cinematográfica da relação expressionismo–Nelson Rodrigues.

Segundo volume do folhetim *Asfalto selvagem* adaptado por J. B. Tanko, *Engraçadinha depois dos trinta* (1966) encerra a primeira onda rodriguiana no cinema. O enfoque é apoiado na oposição entre "juventude transviada" e velhice soturna, um dos clichês do cinema da época, deslocamento que produz certa incoerência com o texto original e só torna mais difusos os significados. A constante referência ao filme francês *Os amantes* (1958), de Louis Malle – um pouco como a frase de Otto Lara Rezende em *Bonitinha, mas ordinária* – dá o tom da sátira a um mundo em processo de modernização, que não aceita bem as transformações trazidas por ela, como a mudança na relação com o corpo e o sexo, advinda sobretudo do cinema. Descompasso que não é explorado pelo diretor, nem mesmo no potencial imagético que existiria, ao reiterar a relação com o filme de Malle. No saldo final, J. B. Tanko trata os temas com falta de jeito, não encontrando nem o que existia de mais louvável na condução de seu filme anterior, *Asfalto selvagem*.

3.1.2. O momento Arnaldo Jabor (1972-1975): a hora e a vez da tragicomédia nacional

O diálogo entre Arnaldo Jabor e Nelson Rodrigues mostrou-se o mais profícuo no percurso das adapções. A escolha da tragicomédia como potência crítica propiciou o perfeito ajuste entre estilo de representação e diagnóstico de crise de valores. Jabor encontrou uma forma original de dialogar com a obra do autor, inventando um novo ponto de vista, criando sua própria perspectiva sobre os textos. E nessa originalidade reside a maior qualidade da relação cineasta–escritor. É na forma de uma ironia agressiva que Jabor radicaliza a exposição de uma crise interna e externa à família, resultado de uma modernização vivida em chave provinciana, que, na prática, apenas mascara as feições dos mesmos problemas do passado com pinturas diferentes. O kitsch torna-se a expressão máxima de uma identidade nacional em ruínas, alvo do olhar incisivo e mordaz de um diretor que não tem medo do grotesco e vai na direção do "desagradável" de Nelson Rodrigues para construir seu ponto de vista. A partir dos dramas familiares retratados pelo escritor, Jabor renova a forma de problematizar os dilemas morais e coloca-os em um horizonte político de observação, buscando uma amplitude típica do Cinema Novo, condizente com o momento que o país vivia.

O diretor satiriza as figuras masculinas, de pai e marido, em franca decadência, sem espaço num mundo que não assegura mais o seu lugar, e reforça o destaque dado às personagens femininas, já presente no texto e amplificado pelas atuações de Darlene Glória e Adriana Prieto.

Toda nudez será castigada, de 1972, representa um marco, não só no contexto das adaptações, mas também na lida do cinema com família, sociedade, sexo e política. A estrutura em *flashback* (vista também em *Boca de Ouro* e *Vestido de noiva*) e os lances rápidos, repletos de reviravoltas compõem a estrutura da peça, acentuando as afinidades com o cinema, que Jabor, em sua montagem, potencializa, no corte ágil e na exploração do jogo de olhares, adensando o drama e aproveitando o rendimento estético da imagem no cinema. O eixo principal da narrativa é a oposição entre vida e morte, polarizada em Geni (Darlene Glória), de um lado, força vital, presença luminosa que se contrapõe à morbidez e obscuridade da família de Herculano (Paulo Porto). Esta representa a tradição arcaica – personificada nas três tias carolas – invadida pela figura disruptiva de Geni, que tenta "salvar" a família (Herculano e Serginho) com seu impulso vital. Mas a sua influência tem efeito pouco duradouro e é ela quem acaba, afinal, sobrepujada pelas forças nefastas do círculo familiar, enredada no esquema de ressentimentos que remonta à sua própria origem (a figura

materna e sua maldição), atraída pelo abismo sob a ilusão de ser uma redentora, movida por uma culpa que na verdade não tem. Esse conflito morte/vida traduz-se visualmente na composição da fotografia: dos ambientes lúgubres da casa e do quarto ascético de Herculano e, mais tarde, da escola de Serginho, no luto fechado da família, em constraste com as cores vívidas do mundo de Geni, sempre banhado de sol e luz, reflexo da luminosidade da personagem. Esse significado atribuído aos espaços cênicos é emblemático na chegada de Geni à mansão fantasmagórica em que Herculano a encerra: ela tenta dar-lhe vida, abrindo janelas, tirando os lençóis que cobrem os móveis, deixando a luz infiltrar-se, mas sem alterar nenhum dos elementos estruturais de sua morbidez (móveis, paredes, quadros). Sopro de vida que já se mostra efêmero desde o começo, tal qual a incursão de Geni na família. Xavier (2003b, p. 301-302) aponta essa importância do espaço cênico na construção do significado, em que os espaços desenham um caráter simbólico que complementa o que se passa na ação e demarca a oposição vida/morte:

> O percurso de Herculano define um gradiente: ele sai da proteção do tipo de urna mortuária da casa das tias para o bordel, sem que o vejamos circular pelas ruas, reforçando-se a seca oposição dos dois ambientes; após o primeiro encontro com Geni, no período da hesitação entre os dois impulsos, ele é visto à luz do dia (primeira vez ao sol) mas debaixo do esdrúxulo guarda-chuva, vestindo um terno preto em pleno Rio de Janeiro. Na noite em que liga para Geni, o fundo preto e o terno preto fazem o contraste com o amarelo forte do "orelhão" e com o brilho dos faróis, contraste que emoldura a expressão exagerada da dor pela distância mantida em função do preconceito. É preciso chegarmos à cena em que toma coragem e propõe o casamento para que vejamos Herculano num espaço cheio de vida numa rua do centro em pleno dia, sem proteções, sem a feição grotesca do viúvo enlutado. Nessa sequência, a Geni que aceita a proposta de Herculano vive seu momento derradeiro de circulação livre pelos espaços da vida; a partir desse instante fugaz de felicidade escancarada no meio da rua, ela será introduzida no mundo soturno do casarão, onde terá seu fim. É significativa, nessa linha, a insistência de Herculano para que ela fique só, não abandone a casa em hipótese alguma, gesto de confinamento preventivo – antecipação simbólica da morte – que resulta irônico, pois o adultério desenha-se dentro do próprio espaço da casa.

A aderência do drama é ao *élan* vital de Geni, que, mesmo equivocada em sua atração abismal pela família, ainda guarda sentimentalismo, certa pureza e autenticidade, traços que a tornam o ponto maior de identificação. Personagem solar, moldura do relato – é ela quem conta a história através do gravador –, é o ponto de vista dela que importa. Ainda assim, é observada com certa distância, uma vez que também termina derrotada por suas próprias fraquezas, as quais permitem que ela seja engolida pela pulsão de morte que marca a família. Sobre o fracasso de Geni na relação com Serginho, que determina seu suicídio, Carmine Martuscello (1993) comenta: "é o seu fracasso irremediavelmente intolerável na medida em que não lhe permitiu realizar simbolicamente inúmeras expectativas a respeito de

si mesma como mulher e como mãe”. Ao morrer, Geni sela de vez sua substituição da figura materna. A figura patética de Herculano, por sua vez, é o retrato do colapso e da humilhação, desqualificado desde o começo, embora dotado de certo impulso vital (que possibilita o romance com Geni), é ridículo desde o bigode pretensamente sério e o luto fechado até as contradições entre gesto e discurso. Representa um código moral do passado, que ele mesmo desautoriza em suas ações, restando-lhe apenas a admissão do fracasso total, como pai e como marido, tão humilhado que nem mesmo a sua reação diante das revelações traz interesse ao filme. É a figura de Geni, seu rosto inerte, finalmente derrotado pela força devastadora da morte, que é privilegiada ao final. Ícone máximo da vitória da morte sobre a vida.

Jabor autentica o drama e a infelicidade das personagens como dado de um contexto sociocultural marcado por valores e costumes arcaicos, deixando de instituí-los como alegoria de uma condição humana inexorável. A narrativa assume uma perspectiva histórica de crítica a uma configuração social que faz com que desejo e moral sejam inconciliáveis, projetando a experiência possível no terreno da culpa. O processo abismal de Geni reporta-se à internalização de um código moral em contradição com seu impulso de vida, código que é levado ao extremo pela família para a qual ela é atraída. Da mesma forma, Herculano vive a contradição entre esse código, que demanda a castidade, e o seu desejo pela prostituta. No final, Geni sai dignificada, contrapeso sério-dramático ao tom paródico do resto da trama, em que Herculano é o alvo maior da ironia, pai e marido sem autoridade, incapaz de poupar Geni da vingança da família, cujo fracasso é reafirmado pela homossexualidade do filho, em fuga com o ladrão boliviano.

O estilo de Jabor é a “desmedida”, que marca uma *mise-en-scène* e uma configuração plástica de excessos, em consonância com emoções e sentidos, caracterizada por um *kitsch* que transmite o tom irônico e, por vezes, bem-humorado, e que acompanha a oscilação das personagens entre extremos que não encontram sua justa medida.

Em *O casamento* (1975), Jabor radicaliza o grotesco, encontrando mais afinidade com o “desagradável” do que em *Toda nudez será castigada*, filme no qual soa mais ameno o tom tragicômico, com inserções de um semienvolvimento bem-humorado. Em *O casamento*, adaptado do romance-folhetim, o tom apocalíptico é contundente, numa progressão que potencializa o sentimento de catástrofe inevitável. A regra é expor as feridas, insistir no incômodo, prolongá-lo, opção reforçada graficamente pelo estilo. É o “assumir sua miséria, assumir sua lepra”, contido na fala do padre que aconselha Sabino, incorporado à estrutura e ao estilo do filme.

Assim como em *Toda nudez será castigada*, o filme começa pelo fim, em que se vê Sabino (Paulo Porto) circulando pela casa após acordar de um pesadelo, no dia do casamento de Glorinha (Adriana Prieto), numa atitude que denota haver algo errado. Em um longo *flashback*, será revelado o motivo do desespero de Sabino.

A ação desenvolve-se quase toda no dia anterior ao do casamento e é na relação entre Glorinha, a filha, e ele que está a chave da trama. Aqui, o desejo do pai pela filha é explícito, resultando em ação, acontecimento que marca a aceleração de um processo de aniquilamento já em marcha, ponto de ruptura decisivo para a *débâcle* que se anunciava desde o começo: o momento em que o protagonista vai viver de fato a sua fantasia, destruindo-se no processo. A luta de Sabino para conter as suas pulsões – que pode ser vista claramente no momento em que ele tenta extravasar seu desejo no sexo com a secretária, mas acaba chamando por Glorinha – acaba no momento em que ele beija a filha, transformação do impulso incestuoso em ato, que irá levar ao extremo do insuportável a culpa da personagem.

A metáfora central do filme é a do transbordamento – expressa nas imagens de "enchente" no Rio de Janeiro, na apresentação e no fim do filme –, presente no comportamento das personagens, principalmente de Sabino, na constante exposição do eu interior. A compulsão parece vir de uma força que as personagens não entendem, força maior que determina esse "transbordamento" [7]dos pensamentos, desejos e pulsões mais íntimos. Essa tônica é intensificada pela velocidade da narrativa, pela condensação do drama e pelo efeito dramático das reviravoltas, escolhas de Jabor que levam a trama ao limite da histeria. No romance, a narrativa é entrecortada pela exposição de pensamentos, desejos, memórias e livre-associações da mente de Sabino, que relacionam seu passado e presente numa perspectiva psicanalítica, formando um perfil psicológico e retratando sua vida interior, para conseguir esse efeito, primando pela fluência, Jabor utiliza-se de recursos cênicos (gestos, olhares, composição dos ambientes) para representar o universo mental da personagem.

O eixo central do percurso abismal de Sabino é a culpa. Culpa que Jabor projeta também no plano social, colocando a atividade empresarial de Sabino na área da construção civil e relacionando-a com os desabamentos na cidade. A culpa pelo incesto mistura-se à

[7] Victor Hugo Adler Pereira (1999) trabalha a ideia de "transbordamento" no sentido de *esvaziamento*, que tem relação com as funções fisiológicas (também simbólicas nos processos de repressão), fundamentando-se na dicotomia *repressão/desrepressão* e usa como exemplo a cena do vômito de Sabino como resultado de um processo catártico em que ele entra em contato com suas próprias pulsões.

culpa pelos desabamentos. Esse entrelaçamento de público e privado tem seu ápice na cena da confissão pública de Sabino (confissão do assassinato que não cometeu), momento de um messianismo delirante da personagem, que vê nesse gesto patético em meio à multidão a sua redenção. Diferentemente de outras personagens de Nelson Rodrigues, Sabino expia a culpa através desse delírio e não pela agressão ao corpo, mutilação, suicídio, como é o caso de Xavier, personagem secundária da trama, o namorado de Noêmia, que, após assassinar a amante e a esposa, suicida-se com um tiro na boca. Ismail Xavier delimita a esterilidade do ato final de Sabino, que só consiste em redenção na mente delirante da personagem:

> Sabino opta pela renúncia maior quando as aparências estão salvas, o casamento consumado. Se Xavier resolveu a crise interior pela violência e o suicídio, Sabino encontra saída na confissão pública, assumindo, assim, a prerrogativa do pobre – o lugar dos Xavier – na crônica policial. Seu gesto, no entanto, não se desenha com a força redentora que ele supõe ao ser seguido pela multidão algemado. Observando sua viagem espiritual com ironia, o filme sublinha a posição de burguês patético, de pai derrotado que, embora encontre elevação em pleno desespero, na verdade partilha da mesma impotência com as outras figuras masculinas: Camarinha, Xavier e os demais. (XAVIER, 2003b, p. 311)

Tal qual Geni, Glorinha é a força maior em *O casamento*. Ela também joga com seu poder de sedução, mas resguarda suas diferenças da prostituta romântica, que é sinônimo de vida na trama, mas acaba enredada no esquema mortal da "família maldita". Glorinha é movida por seu narcisismo e explora sua sensualidade como forma de afirmar seu poder. Mimada, ela faz que todos se curvem aos seus caprichos. Na cena em que entra no escritório de Sabino, Glorinha parece muito à vontade e satisfeita com a adoração desmedida dos funcionários, que a tratam como uma espécie de deusa – reflexo da veneração do pai. Logo depois, na conversa com ele, repleta de toques físicos, em que ela relembra o encontro marcado para mais tarde, fica claro quem está no comando da relação: é a filha, sempre ela. A subversão de Glorinha vem através da sedução. Glorinha é dúbia, é ela quem demanda verdades ou as revela na trama, elemento de transformação num mundo de hipocrisias (isso também pode ser visto, num grau menor, em Noêmia), mas ao mesmo tempo é a *femme fatale* perversa, que causa destruição com seus impulsos narcísicos e tem uma marca forte de associação entre sexo e morte, como na ocasião de sua iniciacão sexual com Antônio Carlos (na situação mórbida da vingança do enfermeiro *gay* do Dr. Camarinha contra o pai) e na relação com ele, que se suicida por sua causa e de quem ela só passa a gostar depois de morto. Victor Hugo Adler Pereira (1999, p. 145) comenta o caráter dúbio de Glorinha na trama:

> Glorinha, de *O casamento*, repete um dos modelos de personagem feminina na obra de Nelson Rodrigues, norteado pela ambiguidade ou reversibilidade entre a "pureza/impureza": considerada pelo pai como uma esperança na possibilidade de pureza; tem, no entanto, uma vida sexual bastante acidentada. (PEREIRA, 1999, p. 145)

Glorinha é caracterizada como a mulher anjo/demônio, relação que Jabor explora nos planos do corpo e rosto da atriz, apropriando-se ironicamente de um estereótipo de inspiração romântica de decadentismo. É ela quem seduz o pai na praia, incitando-o a confessar o amor incestuoso ao dizer: "Só gosto do homem que sou proibida de amar". Frase e gestos encorajam o pai a tomar a iniciativa de beijá-la, mas ela o repele indignada e deixa-o sozinho, impotente, andando pela areia, às voltas com a sua própria culpa. A figura de Glorinha é esse misto de transgressão, busca da verdade e egoísmo perverso. O que faz com que ela não possa constituir um polo de identificação, pois suas ações não consistem exatamente numa libertação. A concretização do casamento de Glorinha demonstra que ela continua enredada no mesmo círculo de manipulação e aparências.

Glorinha e Serginho constituem o polo oposto ao de Sabino e Herculano no binômio *pais humilhados/filhos perversos*, que é o enfoque central de Jabor no diálogo com Nelson Rodrigues. A revanche dos filhos é fundamental na exposição da impotência e fracasso dos pais no papel que lhes cabe. Mas, ao mesmo tempo, esses jovens não alcançam uma superação alegre da figura de autoridade, promessa de felicidade para a nova geração, apenas causam uma ruptura destrutiva e acabam repondo os mesmos esquemas de vingança (Serginho) e manutenção das aparências (Glorinha). Esses jovens não são culpados do "pecado de origem" que vem da incompetência dos pais, incapazes de cumprir a função que lhes é reservada, minando a família por dentro. Mas Jabor – como Nelson – também não endossa a condição de vítimas dos filhos, mostrando o que existe de egoísmo perverso em seu comportamento. Segundo Xavier (2003b, p. 315), "somos convidados a rir dos derrotados sem aderir para valer aos vencedores, solução de forma e tonalidade que traduz a ideia de uma ausência de horizontes, para além da ordem em dissolução, no mundo representado". Na falta de perspectivas implícita nesse retrato cruel de um mundo em decomposição, a culpa recai sobre a figura masculina, diminuída, impotente, incapaz de cumprir o papel historicamente atribuído ao homem:

> *Toda nudez* e *O casamento* são instâncias em que esse declínio da figura paterna ganha tradução contundente. Mais uma vez, o olhar insistente sobre o fracasso masculino, sobre o pai culpado, o marido fraco, o chefe de família cúmplice da dissolução de valores. Figura menor cuja tônica é a desilusão patético-sentimental de feição pequeno-burguesa, a derrota inglória diante de um mundo observado, por sua vez, com desconfiança, desgosto, sem aspectos promissores. Mundo que uma totalização de tipo serial, maquínica, desenha como dispositivo infernal em descenso, literalmente a afundar. (XAVIER, 2003, p. 320)

A entonação irônica de Jabor aponta para o colapso de um mundo em que não há saída, não há esperança, pois, se de um lado, as figuras de autoridade estão em plena débâcle, a nova geração não constitui uma bandeira de libertação, perspectiva de um mundo melhor. Só resta o riso amargo ante a decadência e a ruína. É o "desagradável" de Nelson Rodrigues, essa insistência em expor as feridas, tomado como opção estética consequente, veículo de crítica a uma ordem que desaba.

3.1.3. A segunda onda de adaptações (1978-1983): entre a tragicomédia erótica e teledrama, ou entre o incesto e o bordel na idade da vulgarização

Após a primeira onda de adaptações e o "momento Jabor", deflagra-se a segunda onda, com o sucesso de *A dama do lotação*, de Neville D' Almeida, em 1978. Além de *A dama do lotação*, houve mais seis adaptações: *Os sete gatinhos* (1980), também de Neville D'Almeida; *O beijo no asfalto* (1980), de Bruno Barreto; *Engraçadinha* (1980), de Haroldo Marinho; e *Bonitinha, mas ordinária* (1980), *Álbum de família* (1981) e *Perdoa-me por me traíres* (1983), de Braz Chediak.

A característica principal desses filmes é um naturalismo que busca atrair o público pela carga de erotismo das imagens, atendendo a uma demanda de voyeurismo típica do mercado dos anos 80, época em que a chamada "pornochanchada" ou comédia erótica era o gênero dominante no cinema brasileiro. Além da rentabilização do erotismo, as opções estéticas e dramáticas desses filmes também são marcadas pela reprodução de um modelo já bem consolidado de teleficção. O estilo de Jabor também influenciou esses filmes, que incorporaram o lado mais cômico de sua representação, mas sem a crítica e o amrgor, esvaziando esse humor de significados mais profundos, num esquema que tem mais afinidades com a comédia erótica do que com a tragicomédia do diretor.

A dama do lotação expressa bem essa combinação de vertentes. Sobre o tom cômico-grosseiro, a mistura de estilos e o lugar da mulher em *A dama do lotação*, Ismail Xavier comenta:

> A irônica referência aos padrões modernos de dissolução da velha ética ganha, aqui, outro torneio, na ênfase dada a essa demanda da mulher, que faz da escuta psicanalítica um substituto da consciência moral e da fala do paciente uma forma de confissão religiosa cuja expectativa é a penitência (outra face, sublimada, do seu "me bate e me xinga" gritado nos lances de comédia erótica). Na repetição, tudo é desconforto, mas não há ressonâncias trágicas; a regra do jogo é a mistura de estilos e o rebaixamento do tom, dado o cultivo da grossura das cenas alongadas de sexo, misto de ilustração clínica e pretexto para o lado *voyeur* do filme diante desse corpo que reúne as atrações da *femme fatale* e da mulher atormentada. (XAVIER, 2003b, p. 192-93)

A segunda adaptação de Neville, *Os sete gatinhos*, é mais ousada e tem estilo mais bem definido, trazendo também para o centro da questão a resposta da mulher à crise da família. Ainda existe a preocupação em atender ao olhar *voyeur*, explícita principalmente na figura de Silene (Cristina Aché), personificação do fetiche da ninfeta, de uniforme colegial e feições inocentes, mas a carga de erotismo fica em segundo plano e a sátira ganha mais força na *mise-en-scène* paródica e excessiva, muitas vezes puxada para o grotesco. Afora o caráter sério-romântico de algumas cenas de sexo – que acabam caindo no cafona, embaladas pela música melosa de Roberto Carlos – o erotismo é trabalhado numa veia mais cômica, ajustada ao exagero que dá o tom da representação.

No cenário de pobreza da classe média baixa de subúrbio, Noronha (Lima Duarte) é a figura do pai em colapso, impotente não só na instância familiar, mas também na esfera social, em que vive o complexo de humilhação do cargo de baixa estatura de contínuo. Noronha é o pai que corrói a família por dentro, destruindo os mesmos valores que parece celebrar. Obcecado pela demanda de pureza, que ele projeta em Silene, sacrifica a mulher e prostitui as filhas em nome de salvar a honra da família pelo casamento da caçula, virgem e de branco. Silene é para o pai, e para o resto da família, guardiã de um ideal de pureza que se encontra ausente neles, última esperança de realização do desejo de redenção presente no imaginário da família corrompida. A descoberta da gravidez de Silene e do episódio do assassinato da gata – demonstração de uma perversidade incompatível com a sua pretensa inocência – vem para destruir de vez esse ideal de "salvação" da família. Num golpe de teatro final, Noronha, sempre em busca do culpado pela "perdição" das suas filhas anunciado pelo oráculo, chegando a sacrificar o malandro Bibelot (Antônio Fagundes), é revelado como o verdadeiro culpado. É no fim que o filme de Neville alcança seu traço de autenticidade mais marcante, pois ele desloca o final trágico e transforma o ritual do assassinato de Noronha em momento de gozo, vingança catártica das mulheres, que finalmente se libertaram de seu grande algoz. Com claras referências fellinianas (já presentes na figura caricata e na fartura de

seios da Gorda), o final carnavalesco instaura um tom de escracho que supõe a cumplicidade do público, convidado a participar da festa da liberação.

O grande paradoxo é que a "liberação" da mulher é concretizada no momento em que a casa se transforma em bordel. Ou seja, momento em que as mulheres tornaram-se "escravas" do desejo masculino. Ismail Xavier comenta esse caráter contraditório da cena final:

> No entanto, a vingança feminina diante da autoridade paterna concretiza, afinal, o projeto de Noronha. Ou seja, se a ideia é a festa sem culpa, sem confessionário ou divã, na qual o feminino, o africano e o tropical têm um encontro marcado, a casa tornada bordel é uma forma especular do desejo masculino, o que torna essa variante da utopia do matriarcado uma inversão, nos mesmos termos, da mercantilização da mulher. Temos aí a síntese da irreverência autoral e cultura de mercado que a própria forma grotesca, sexista, de *Os sete gatinhos* já vinha conduzindo desde o início, embaralhando o horizonte de sua visada satírica. Ressalvados esses reparos, são nítidos os traços que afastam os filmes de Neville do senso conciliatório e do decoro de televisão que invadiu as adaptações, apesar do teor das histórias e das cenas. (XAVIER, 2003b, p. 194)

A presença desse decoro e senso conciliatório dos quais Xavier fala é marcante no filme *O beijo no asfalto*, adaptação de Bruno Barreto da peça homônima. A *mise-en-scène* de cunho naturalista, convencional, reporta-se a um estilo de representação próprio da telenovela, que dará o tom prosaico e de baixa densidade dramática da maioria das cenas. Existe a intenção de dar uma nova perspectiva ao drama, a do ponto de vista de Dália (Lídia Brondi), a cunhada do protagonista Arandir (Ney La Torraca), entretanto, o que poderia haver de original nessa tentativa perde-se na falta de consistência desse deslocamento, pois a personagem de Dália não tem a espessura necessária para ser o centro da trama e acaba sendo mais uma variante da ninfeta a serviço do *voyeurismo* do que o ponto de centralização da trama. Em oposição à vertente expressionista da primeira adaptação, de Flávio Tambellini, aqui a baliza é um naturalismo herdado da teleficção, que muitas vezes prejudica o rendimento das cenas, dissolvendo o drama, à exceção da figura de Amado Ribeiro, interpretado por Daniel Filho, caso em que um naturalismo mais maduro dá conta da densidade da personagem e ajusta-se melhor ao tom da peça.

Bruno Barreto atualizou a história para os anos 80, mas sem grandes alterações no enredo, sendo a maior diferença a inclusão da TV no conteúdo da intriga, retratada como veículo "democrático" da comunicação de massa, em oposição ao papel sórdido do jornal, que serve aos propósitos perversos do jornalista Amado Ribeiro. A cena final da peça é alterada para um lance mais melodramático em que Aprígio (Tarcísio Meira), o sogro enrustido de Arandir, beija-o depois de matá-lo, sob o olhar de Dália, fechando o círculo no

mesmo esquema do começo do filme, o do beijo observado por um olhar inocente, que no início é o olhar de uma menina dentro de um ônibus.

Engraçadinha, de Haroldo Marinho Barbosa, adaptação do primeiro volume de *Asfalto Selvagem*, também tem como problema principal o apego a uma encenação naturalista, nesse caso mais agravado pelas carências de produção, muito visíveis no filme de época que chama a atenção pela precariedade de figurinos e cenários. Segundo Xavier (2003b, p. 197), "prevalece um senso de correção, de *mise-en-scène* avessa aos excessos, porém contaminada pela tônica de vulgarização naturalista do período".

Aqui, Engraçadinha é Lucélia Santos, a "ninfeta por excelência" da década de 1980, que não acerta muito no tom da perversidade infantil da personagem e soa ridícula em algumas cenas que exigem maior densidade dramática, parecendo mais oligofrênica do que perversa. O interesse maior parece ser a desinibição da atriz com o próprio corpo e não seus recursos de interpretação. O primo/irmão interpretado por Luiz Fernando Guimarães também não convence, afetado numa gestualidade e ritmo mais afinados com a comédia. O intuito era imprimir uma leve ironia ao texto, mas o resultado não é o esperado e deixa uma impressão de incoerência, que fica ainda mais ressaltada nas cenas mais sérias. O grande trunfo é a interpretação de José Lewgoy, que quebra o tom cerimonioso de outras figuras paternas (como a do pai na adaptação anterior de *Asfalto selvagem*) e confere maior rendimento à figura hipócrita e culpada do Dr. Arnaldo.

A primeira das três adaptações de Braz Chediak, *Bonitinha, mas ordinária*, já carrega os problemas que serão a marca do diretor na lida com a obra rodriguiana: busca deliberada pela rentabilização do sexo e do que há de "obsceno" e "ousado" em Nelson Rodrigues, num apelo voyeurista que se esmera em encontrar espaço para nudez e sexo na maior parte das cenas, e um estilo naturalista anêmico, de interpretações medíocres, ressalvadas as raras exceções.

A versão de Chediak de *Bonitinha, mas ordinária* é, portanto, menos feliz do que a adaptação de J. P. de Carvalho, que, embora tenha seus defeitos, lidava melhor com as temáticas da peça e delineava o "diagnóstico de época" e de crise familiar com mais clareza. Chediak atualiza a história, que se passa por volta de 1980, sem nenhum ganho dramático ou estético e com o prejuízo de que agora certos conflitos parecem fora de propósito, como a questão da virgindade das irmãs de Ritinha, por exemplo. Ritinha (Vera Fischer) é o alvo de maior interesse na trama, objeto do olhar de uma câmera sempre a "flagrar" sua sensualidade, relação já anunciada na cena inicial, em que Ritinha toma banho, nua – cena inventada com o propósito único de mostrar o corpo molhado de Vera Fischer, clichê das cenas-fetiche do

cinema da época. O outro polo de interesse *voyeur* é Lucélia Santos, no papel de Maria Cecília, cuja atuação medíocre uma vez mais não alcança o teor perverso da personagem. O destaque fica por conta da cena da "curra", apenas relatada na peça, e encenada em duas versões no filme, em um "dar a ver" do lance mais "ousado" e erótico da peça. Chediak inseriu eventos que vão além da mera representação do que está visível na peça, principalmente nas cenas de nudez e sexo, que brotam sugestivamente do texto, ou não, e são exploradas como intensificador de erotismo, fazendo que a adaptação tornasse a fonte mais ousada.

O enfoque maior é dado à história de amor de Ritinha e Edgar (José Wilker), num tom de bom-mocismo que dilui o dilema moral da peça.

Álbum de família, a única das "peças míticas" a ser adaptada, é, ironicamente, de um naturalismo cru, que coloca a história mais na esfera do drama familiar do que na dimensão arquetípica da peça, na qual Nelson Rodrigues entra no território mítico e no inconsciente coletivo, em que o tema central do incesto é reiterado obsessivamente durante toda a trama. O filme afasta-se de qualquer senso de trágico, restando apenas o impacto do sexo e da violência, que acaba soando gratuito pela falta de uma estruturação dramática e estilo mais bem definidos. À exceção de Dina Sfat no papel de Senhorinha, os desempenhos dramáticos são rasos e fazem que o filme, que já carece de densidade na construção e desenvolvimento, perca ainda mais valor. Mais uma vez, Chediak inventa novas cenas de sexo, em busca do "ousado", a fim de imprimir maior interesse comercial ao filme. O diretor elide no filme um dos efeitos centrais da peça: o *speaker* que faz as vezes de cronista social e dá um tom satírico com seus comentários que relatam a "opinião pública" sobre essa "tão ilustre família que zela pela moral e os bons costumes". Esse recurso é:

> altamente desmistificador(es), estabelece(m) claramente a discrepância entre o frenesi erótico e passional da família e sua moldura amável para a sociedade que a circunda, ao mesmo tempo em que permite estabelecer para o público o contraponto existencial entre as diversas verdades e, por conseqüência, a precariedade de qualquer julgamento. (FRAGA, 1998, p.73)

Na peça, a família funciona como um microcosmo, em que tempo e espaço estão condensados, em caráter um tanto bíblico, como se essa família fosse a "única e primeira", a *gênesis* da família, ideia que está contida na fala de Edmundo: "Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. Então, o amor e ódio

teriam de nascer entre nós." Essa ideia, central no desenvolvimento da peça, perde-se no filme, em grande parte pelo naturalismo exacerbado da *mise-en-scène*.

A temática do núcleo familiar fechado, permeado pelas paixões e pelo incesto, encontraria, mais tarde, um tratamento muito mais acertado, no filme *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar, que tem muitas intersecções com a peça de Nelson Rodrigues.

Perdoa-me por me traíres, última adaptação de Braz Chediak da obra rodriguiana e filme que encerra a segunda onda, é menos precário na produção e na condução do drama. Chediak encontra um estilo mais apu rado e menos vulgar, sem tantas inserções voyeuristas. Ainda assim, não deixa de explorar o erotismo das figuras de Judite (Vera Fischer) e Glorinha (Lídia Brondi), mais uma vez encarnando o fetiche da ninfeta. O filme *Perdoa-me por me traíres* é a tentativa de Chediak de fazer um cinema mais clássico, sem excessos, o que fica bem demarcado no tom seco e na decupagem convencional. Estilo que garante certa elegância ao filme, especialmente se comparado às duas adaptações anteriores do diretor, mas que não alcança grande rendimento estético, por falta de um anteparo dramático que o sustente.

Há certo lirismo no trato com o casal Judite-Gilberto, graças à música de Chico Buarque, "Mil perdões", que embala o *flashback* de sua relação. Mas as imagens e a montagem não acompanham a sensibilidade da canção, que se erige, sozinha, como um toque poético contraposto à secura do resto do filme.

O resultado final dessa segunda onda é pouco significativo, como declara Xavier (2003b, p. 199-200):

> O balanço geral dessa segunda onda define uma perda de densidade no diálogo entre o cinema e o dramaturgo. Vale a exceção no jogo de compromissos de Neville, que explorou, a seu modo, a dimensão de tragicomédia inaugurada por Jabor e computou para si o enorme sucesso de A *dama do lotação*. De qualquer modo, em torno de 1980, mau gosto era mau gosto mesmo, sendo rara a apropriação eficazmente paródica dos clichês, realizada aí com claros limites, mesmo na franja em que Neville montou sua estratégia arriscada e tematizou a questão da mulher e seu mergulho nos estereótipos do *eros* popular como resposta a demandas contraditórias do Brasil machista e moderno.

Após observar-se a pífia qualidade dos filmes da segunda onda de adaptações, as experiências do Cinema Novo ficam ainda mais destacadas como exceções, ápices na qualidade, condição que o contexto das adaptações da década não irá mudar.

3.1.4. A crise do cinema e a retomada dos anos 90: o tragicômico encolhido e amaneirado, a força do cenográfico

Em torno de 1990, foram produzidas duas adaptações de peças de Nelson Rodrigues, *Boca de Ouro* e *A serpente*, ambas com recepção prejudicada pela crise do cinema brasileiro que se instaurou nessa época. Após oito anos, no momento da retomada do cinema, houve mais duas adptações, baseadas em crônicas do autor, da produtora Conspiração Filmes: *Traição* (1998) e *Gêmeas* (1999), inicialmente pensadas para um só filme que acabou se desdobrando em dois.

Boca de Ouro, de Walter Avancini, é mais um exemplo de adaptação pautada pelo modelo da teleficção, muito ao estilo de algumas adaptações da década de 80. Repete a operação de "atualizar" uma história que funciona muito melhor no contexto da peça, prejuízo que não é compensado por outros ganhos na trama, que era mais ajustada ao mundo acanhado do subúrbio da zona norte na década de 1960. A tentativa é reproduzir uma fórmula de filme policial já consagrada por Hollywood, que determina a escolha dos ambientes e transforma a personagem-título em traficante de cocaína, sofisticado, com contatos internacionais. A figura mítica do bicheiro, fundamental para a premissa da peça, é transformada no *gângster* de filme policial, o que dá um tom meio forçado à personagem, reproduzido no resto do filme. A articulação dramática é pobre, restando ao filme os trunfos da qualidade técnica e de algumas interpretações destacadas, como Osmar Prado, no papel de Agenor. Fora isso, o filme reitera a tônica do erotismo e das "imagens fortes", já desgastada pela leva de meados dos anos 80.

O longa de Alberto Magno, *A serpente*, introduz um novo estilo no percurso de adaptações, original em sua concepção, que, todavia, não alcança grandes rendimentos estéticos. De qualquer forma, promove um deslocamento importante na ênfase dos motivos rodriguianos, que será observado também nos filmes seguintes. O filme recupera o tema do ressentimento entre os pares (centro da trama de *A falecida* e do *Boca de Ouro* de Nelson Pereira dos Santos), expresso na relação entre as duas irmãs e na relação dos casais, especialmente Lygia e Décio, que abandona a esposa no início da trama. Rompendo com a chave naturalista, a filmagem assume uma estrutura de teatro, gravada toda em estúdio, empenhada na criação de espaços simbólicos, em que a cenografia impera, saturada de objetos e imagens da tradição judaico-cristã, centrada na figura-título da serpente. Os espaços cênicos imaginários, que projetam desejo e culpa, na maioria das vezes não funcionam, produzindo mais uma exaustão visual do que adensamento estético-dramático.

Traição, longa dividido em três episódios dirigidos por Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, insere-se no contexto do chamado cinema da retomada, em que os recursos técnicos e o domínio da produção sofisticaram-se, estabelecendo um padrão de imagem e estilo que alçou o cinema brasileiro a um outro patamar (não por acaso, o primeiro filme brasileiro a concorrer ao Oscar, *Central do Brasil*, é dessa época). O estilo mais apurado é notório no filme, tanto no roteiro quanto no desempenho dos atores e na montagem, resultado desse salto de qualidade que o cinema nacional teve no fim dos anos 90. A construção é feita a partir de três variações do tema da traição, tratando-o do ponto de vista de cada um dos vértices do triângulo por episódio. Como os textos de partida são curtos, os diálogos são muitas vezes solucionados com enxertos de outros textos de Nelson Rodrigues, o que proporciona certo caráter reflexivo ao filme, repleto de citações da obra do autor.

No primeiro episódio, *O primeiro pecado*, o ponto de vista é o do amante, a figura externa que enseja a traição. Pedro Cardoso interpreta Mário, rapaz tímido, excluído do "clube dos machos" do botequim, vê na sedução de uma mulher casada a oportunidade para garantir a aceitação social em meio aos outros homens. Ele constrói, em seu imaginário, a figura do marido, pretenso rival que ele se propõe a desbancar. No final, prova ser um Don Juan às avessas, pois a moça inverte as regras do jogo, revelando que o seduziu com o propósito de comparar competências com o marido e declara seu fracasso. Resta a ele resgatar sua masculinidade na mentira, dando aos amigos no bar a sua versão fantasiosa da história, em que sai vitorioso.

O episódio dois, *Diábolica*, privilegia a visão da figura que trai, no caso, o cunhado fraco que se deixa seduzir pela irmã da noiva.

Em *Cachorro!*, o último episódio, é a perspectiva do marido traído que vale. Alexandre Borges, duplamente traído, flagra a mulher e o "melhor amigo" num quarto de hotel barato em que ele chega armado para dar cabo a sua vingança. O tom, de início, é de um tragicômico um tanto *non sense*, expresso principalmente na figura da mulher (Drica Moraes), que, completamente descarada e insensível à dor do marido, masca chiclete e lamenta-se sobre a fruta-do-conde que apodrecerá na geladeira, se ele a assassinar. O ritmo acertado do início perde-se mais para o final, descambando para um sério-dramático que, ressalvada a atuação meritória de Alexandre Borges, fica fora de propósito e não convence no destino trágico dado à personagem, solucionando o drama.

Gêmeas, de Andrucha Waddington, foi concebido primeiramente como episódio de *Traição* – com claras afinidades com *Diabólica* – e acabou se transformando num longa, o

que já denuncia o que será o maior tropeço do filme: o drama dissolve-se no excesso de tempo para uma ação que deveria ser mais curta e alonga-se demais.

> Aqui, o drama se cultiva numa estufa rarefeita de personagens e explora a trama do "desejo mimético", manifesto na rivalidade entre as irmãs na escolha do mesmo objeto de desejo, triangulação infernal temperada pelo ciúme e pelo ódio. Tal esquema é, em *Gêmeas*, vivido na forma da conspiração subterrânea conduzida por uma das gêmeas (a que não se casa com o rapaz), cuja verdade só se confirma no desenlace, embora tenha se insinuado aqui e ali, para manter nosso interesse por uma experiência de namoro e romance familiar banal. (XAVIER, 2003b, p. 204)

Assim como *Traição*, *Gêmeas* também insere-se no contexto de um cinema brasileiro de "alto padrão", em que impera a qualidade técnica e o cuidado com o *design*. É notável a preocupação com o aspecto visual e com o cultivo do bom gosto. Essa qualidade acaba virando defeito, quando o esmero fica só na "embalagem" e não é acompanhado pelo conteúdo. O grande mérito de *Gêmeas* é a interpretação de Fernanda Torres, que compõe impecavelmente as duas personagens, distinguíveis em gestos, olhares, fala, até mesmo quando uma finge ser a outra. Esse efeito é muitíssimo bem conduzido no campo/contracampo da montagem, que dá a impressão de que existem mesmo duas irmãs gêmeas interagindo. O truque é bem feito. Mas, como acontece em todo esquema de prestidigitador, vai perdendo o interesse e finalmente cansa. Waddington e sua equipe de técnicos poderiam ter ganhado muito em rendimento estético, trabalhando a ideia do duplo na chave mais doentia, da loucura e da obsessão, aprofundando o texto de partida e aproveitando a temática, que já rendeu alguns dos filmes mais perturbadores e memoráveis do cinema de gênero suspense/horror, como *Vertigo* (1958), de Hitchcock, *Irmãs diabólicas* (1973), de Brian De Palma, e *Gêmeos – mórbida semelhança* (1988), de David Cronemberg. O diretor preferiu trabalhar o folhetinesco do enredo, caindo no convencional. Um filme bem feito, e só.

Gêmeas fecha o percurso de adaptações do século XX descrito por Ismail Xavier, que arremata:

> Feito o balanço, os filmes do final da década de 90 deixam claro o quanto, entre 1952 e 1999, as adaptações de Nelson Rodrigues que se encaixaram no que era a rotina de produção e de linguagem em cada época revelam um patente avanço do cinema brasileiro no domínio das fórmulas do filme mais convencional, seja quando se trata de conseguir uma narrativa direta e eficiente, seja na condução do maneirismo que passou a fazer parte da cultura de mercado a partir dos anos 80. Tal avanço no domínio das fórmulas não se confunde, no entanto, com a ideia de profundidade na leitura dos textos. (XAVIER, 2003b, p. 207)

Sobre as experiências valorizadas por ele ao longo do roteiro crítico proposto, também destacadas no presente estudo, o autor comenta:

> Dentro da variada articulação entre o gênero dramático e a tonalidade da representação, minha atenção se voltou mais para a forma como Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman resolveram as tensões entre seu impulso realista e e os textos de que partiram. São, dessa forma, os exemplos destacados do elenco de adaptações dos anos 60, onde também *performances* pontuais, como a do ator Fregolente, foram profícuas em seus desdobramentos no cinema brasileiro da época. No entanto, [...] o momento efetivamente mais rico desse processo ocorreu quando as adaptações deram ensejo a uma escolha de tom e gênero capaz de propiciar um diagnóstico do país, dentro do eixo tragicômico acertado por Jabor, cujos desdobramentos "na segunda onda rodriguiana" ampliaram – de forma mais ou menos feliz – a visão do universo do escritor como uma anatomia da decadência. (XAVIER, 2003b, p. 207-208)

No cômputo geral, as adaptações revelam pobreza na leitura de Nelson Rodrigues, ressalvadas as exceções já destacadas que, mesmo após o salto na qualidade técnica dado pelo cinema brasileiro nos anos 90, se mantêm como expoentes da qualidade na leitura e no diálogo com a obra do autor no longo período compreendido entre 1952 e 1990.

4. NELSON RODRIGUES NA TV: quadro de adaptações

Texto	**Adaptação**	**Emissora/Ano de exibição**	**Direção**	**Formato**
Vestido de noiva (1943) - Peça	Vestido de noiva	TV Cultura - 1974	Antunes Filho	Unitário
Vestido de noiva (1943) - Peça	Vestido de noiva	Rede Globo - 1979	Paulo José	Unitário
Meu destino é pecar (1944) - Romance	Meu destino é pecar	Rede Globo - 1984	Ademar Guerra e Denise Saraceni	Minissérie
Asfalto Selvagem: Engraçadinha, Seus Pecados e Seus Amores (1959) – Romance	Engraçadinha... Seus amores e seus pecados	Rede Globo - 1995	Carlos Gerbase, João Henrique Jardim e Denise Saraceni	Minissérie
A vida como ela é (1972) - Coletânea de contos	A vida como ela é...	Rede Globo - 1996	Daniel Filho	Série

5. ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS X TELEVISIVAS: análise comparativa de obras adaptadas dos mesmos textos

5.1. Quadro de textos de Nelson Rodrigues adaptados para o cinema e para a televisão

Texto	**Adaptação cinematográfica**	**Adaptação para TV**
Vestido de noiva (1943) - Peça	Vestido de noiva (2006) - Jofre Rodrigues	Vestido de noiva (1974) – Antunes filho - TV Cultura Vestido de noiva (1979) – Paulo José – Rede Globo
Meu destino é pecar (1944) - Romance	Meu destino é pecar (1952) - Manuel Peluffo	Meu destino é pecar (1984) - Minissérie – Rede Globo
Asfalto Selvagem: Engraçadinha, Seus Pecados e Seus Amores (1959) - Romance	Asfalto selvagem (1964) - J.B. Tanko Engraçadinha depois dos trinta (1966) - J.B. Tanko Engraçadinha (1981) - Haroldo Marinho Barbosa	Engraçadinha... Seus Amores e Seus Pecados (1995) - Minissérie - Rede Globo
O anjo (1972) - Conto	Episódio do filme Traição (1998) – Diabólica – Cláudio Torres	Episódio de A vida como ela é… (1996) – O anjo – Série - Rede Globo
A dama do lotação (1972) - Conto	A dama do lotação (1978) – Neville de Almeida	Episódio de A vida como ela é… (1999) - A dama do lotação – Série - Rede Globo

5.2. Vestido de noiva: do melodrama expressionista ao melodrama ingênuo e convencional

Após um intervalo de sete anos sem adaptações de Nelson Rodrigues para o cinema, surge uma nova adaptação da obra de Nelson Rodrigues: *Vestido de noiva* (2006), dirigido por Joffre Rodrigues, filho do autor. O filme vai na direção contrária à da peça em termos de alcance estético, pois, na medida em que esta era revolucionária e moderna, sua adaptação é acanhada e convencional.

O paradoxo é que, se muito da originalidade da peça se deveu à incorporação tão exitosa de recursos próprios do cinema, a exemplo do *flashback*, um dos grandes problemas do filme é seu apego à linguagem de um teatro mais trivial. A impressão de um "teatro filmado" é patente no filme, que não utiliza os recursos próprios da linguagem cinematográfica para angariar rendimento estético.

O longa parece ter sido pensado não como proposta de um diálogo com a obra, ou como interpretação do texto, mas como "transposição" do texto teatral para o cinema, como que para criar um registro visual da peça, num formato engessado e afeito ao melodrama mais ingênuo. Não existe uma opção estética definida, consistente. O que se vê é um filme que "organiza", "simplifica" a história para torná-la mais adequada à fruição de um público acostumado à um tipo de linguagem melodramática hoje mais associado à teleficção.

A estrutura dramática do filme elide questões centrais na peça, desconsidera o aspecto trágico e prioriza o que há de folhetinesco no enredo, sem ampliar o sentido em outras direções. As escolhas feitas na adaptação de *Vestido de noiva* sinalizam mais uma forma de se "encaixar" em um modelo de cinema industrial, de atender aos padrões do mercado, do que uma potência criadora, ou uma leitura particular da obra. Por isso mesmo, falta muitas vezes coerência interna no longa. O filme resulta incipiente.

Joffre Rodrigues, pela primeira vez diretor de um filme, revela, em seu desajeito, a pouca experiência com a linguagem cinematográfica, o que leva a pensar sobre seus motivos para se aventurar na direção. Ao que tudo indica, estes eram de cunho pessoal, talvez originados em um desejo de homenagear o pai, de criar uma versão cinematográfica para a peça, tão importante na obra do autor e para a dramaturgia brasileira. Em entrevista, Joffre declarou:

> Ainda em vida, meu pai me pediu para fazer este filme. Como eu era só produtor, sempre achei que ele tivesse me pedido para produzir. Mas eu teria que entregar na mão de um roteirista, e eu queria fazer algo leal ao texto. Resolvi fazer o roteiro [...] então, vai me caber dirigir esse filme, porque se der para um diretor, ele vai mexer no roteiro. (RODRIGUES, 2012)

Nessa fala, Joffre deixa claras as suas motivações pessoais para se aventurar na direção do filme e a intenção de ser "leal" – em outras palavras "fiel" – ao texto. Talvez haja pesado na escolha do texto o fato de nenhuma das "Peças psicológicas" haver sido adaptada até então. Iniciativa louvável, mas que não livra o filme dos problemas criados pela falta de uma proposta estética clara.

Do modo como foi concebido, *Vestido de noiva* inverte uma relação fundamental para as adaptações, especialmente as mais bem-sucedidas: o texto deve ser assumido como ponto de partida, não de chegada. O filme deve ser uma nova experiência, que se reporta ao texto de partida, claro, mas que não se submeta, dogmaticamente, a ele. Em razão desse apego ao texto inicial, a impressão que prevalece da versão cinematográfica é de um anacronismo que não combina em nada com o caráter da peça: o filme parece já ter sido feito para ser peça de museu.

Como ficou claro no percurso de 50 anos de adaptações, as mais felizes foram aquelas que propuseram uma leitura original do texto adaptado, dialogando com a obra, imprimindo a visão do diretor/autor no filme e criando algo novo a partir dele. Do que se observa em *Vestido de noiva* depreende-se que não são recursos técnicos o que lhe falta e, sim, potência criadora. Uma vez que obteve financiamento de verbas governamentais e não estava obrigado a gerar lucro que cobrisse os gastos de sua produção, se o filme entrega-se à adequação ao mercado é certamente menos por imposição do que por limitação de criatividade ou desejo de fazer-se um "sucesso" de público. Robert Stam observa que a maioria das adaptações busca uma adequação ao modelo clássico de contar histórias, a despeito do texto original, com o propósito de serem melhor aceitas pelo grande público.

> Muitas adaptações televisivas ou das tendências dominantes de Hollywood fazem o que pode ser chamado de uma "adequação estética às tendências dominantes". Os vários manuais populares sobre como escrever roteiros e adaptações são bastante esclarecedores nesse sentido. Seja qual for o romance original, a maioria dos manuais mostra uma aversão radical a todas as formas de experimentação e modernismo. Quase invariavelmente, eles recomendam jogar a fonte na direção do modelo dominante de contar histórias (seja no modelo clássico de Hollywood ou de Sundance, sua versão mais amenizada).[...]O romance, em nome da legibilidade para a audiência das massas, é "purificado" das ambiguidades morais, interrupções narrativas e meditações reflexivas. (STAM, 2006, p. 45)

O filme, ao adequar-se à estética dominante, reproduz um certo tipo de relação já estabelecida e, nesse sentido, deixa de ser original, na acepção desenvolvida por Lopes (2007, p. 190), com fundamento na teoria estética de Theodor Adorno: "Toda obra seria original, na medida em que não se inscreve como perpetuação de uma relação estabelecida, mas como proposta de uma certa relação – como interrogação sobre sua própria possibilidade. No pôr em jogo dessa relação, uma relação original se estabelece." Segundo essa autora, o movimento de "pôr em jogo" é o que caracteriza, tanto a peça *Vestido de noiva* quanto toda a dramaturgia de Nelson Rodrigues. Para ela, na obra do autor, a ideia do "trágico" está contida nesse movimento.

> O trágico aponta, já na origem, para esse movimento de questionamento em si. Ele não se esgota nos clichês de tragédia, constituindo-se antes num ponto – num momento – em que a realidade da obra fala de si. Mas o trágico aparece de maneira privilegiada no teatro de Nelson Rodrigues na insistente utilização, por parte do autor, desses clichês de tragédia. O que não significa que realize tragédias – num sentido estrito e acadêmico –, mas sim uma obra teatral moderna que tem "o poder de criar a vida e não imitá-la". (LOPES, 2007, p. 290)

Dessa forma, Lopes relaciona a modernidade e o trágico com a reflexividade na obra de Nelson Rodrigues. A reflexividade é esse movimento de questionamento em si, de chamar a atenção para a própria operação, para a própria linguagem. Nelson, ao questionar e explorar as possibilidades do teatro, põe em questão o discurso humano. Ele chama a atenção para o caráter questionável da narração, insiste em lembrar o público de que essa é uma construção de linguagem, informa e, ao mesmo tempo, desinforma, pois o principal não é a verdade no sentido de saber o que é verdadeiro ou não dentro da narrativa, é a verdade encontrada nesse questionamento. É "pôr em jogo" a obra no espaço mesmo da obra.

Nesse sentido, a peça *Vestido de noiva* pode ser considerada uma obra reflexiva, autoconsciente, pois chama a atenção para a mediação artística. A própria divisão nos três planos da "Realidade", "Alucinação" e "Memória" (que ordenam a narração, mas ao mesmo tempo desordenam, se misturam) chama a atenção para o procedimento da narrativa, para o fato de que o relato não é uma "janela para o mundo" mas uma experiência mediada. Essa experiência é visivelmente mediada por Alaíde, a protagonista, pois a maior parte da ação se passa em sua mente, nos planos da "Alucinação" e da "Memória", o que talvez pudesse significar que o plano da "Realidade" correspondesse a uma visão externa, "objetiva" dos fatos. Mas Nelson desconstrói essa visão, pois, mesmo após sua morte, Alaíde continua

presente em cena no plano da “Realidade”, assim como acontecimentos vistos no plano da “Memória” são depois revelados como falsos pela própria Alaíde. O que importa não são os “fatos” narrados e, sim, o jogo que se encontra no limiar de uma experiência única e primeira: o teatro.

Em *Vestido de noiva* é a verdade da obra que importa, não uma suposta “verdade factual” e, dessa forma, a peça se aproxima de uma tradição anti-realista, que Stam (2008, p. 52) chama de “tradição cervantina”: “Enquanto os romances realistas ocultam seu artifício em nome da verdade, os romances da tradição cervantina ostentam seu artifício em nome de uma outra verdade – a da própria arte.”

A adaptação de *Vestido de noiva* inscreve-se nessa tradição. Adaptado de uma fonte moderna – a peça que inaugurou o teatro moderno brasileiro –, o filme deixa extensa lacuna estética, ao escolher uma forma de representação extremamente popular: o melodrama. Na leitura que se fez do sofisticado texto dramático de Nelson, com sua narrativa em três planos que vão se amalgamando, para esse *Vestido de noiva* cinematográfico, a história é contada como se fosse vista através de uma “janela”, narrativa transparente, em que o ponto de vista é externo, “objetivo”, em que a questão da mediação de Alaíde é elidida. Na peça, Clessi acompanha, interpreta e conduz o relato de Alaíde, e ela própria é observadora das suas rememorações e delírios, essa função de ambas é fundamental na condução da narrativa, pois coloca-as na posição do narrador autoconsciente, chamando a atenção para os procedimentos narrativos e para o caráter pouco confiável desse relato, mediado pela personagem.

O aspecto não confiável da narração, dado estrutural na peça, não é contemplado no estilo de narrativa do filme, que dá mais relevo ao triângulo amoroso formado por Alaíde, Pedro e Lúcia. Para Fraga (1998, p. 61): “O conflito essencial da peça não é o de Alaíde e Lúcia por causa de Pedro, mas o conflito entre Alaíde e seu eu mais profundo”. O “eu mais profundo” mencionado por Fraga é o alter-ego de Alaíde, personificado por Madame Clessi, realização de seu desejo de aventura e liberdade. A busca de Alaíde por Madame Clessi nada mais é do que a busca por si mesma, por seu verdadeiro eu, por isso, em seu inconsciente (alucinação), livre das amarras das convenções sociais, ela se encontra com Clessi, a persona reprimida de Alaíde. Essa jornada de “busca do eu” de Alaíde, incursão em sua própria mente, é um traço expressionista da peça que não é levado em conta na adaptação, fica dissolvido em meio à história.

O filme “organiza” a trama da peça para “dar a ver a realidade”, ordena os fatos de modo a deixar no espectador a impressão de que aquilo que vê é uma narração “confiável”. Esse recurso, que tem a função óbvia de tornar o filme mais palatável para o grande público,

foge à proposta primeira da peça, de gerar *estranhamento*, estabelecendo uma relação original. Embora o texto seja praticamente transposto da peça, com poucas ampliações e supressões, a estrutura narrativa é completamente alterada, sem ganhar em rendimento estético, apenas destituindo o filme dos sentidos de que a peça é portadora.

A escolha por uma encenação convencional da peça autoconsciente causa prejuízos estéticos e não reproduz o efeito principal do texto: o "pôr em jogo", o questionamento. Em *Vestido de noiva* observa-se a escolha de um "caminho mais fácil" de "confiar na história", desconsiderando a importância dos dispositivos reflexivos.

Na peça *Vestido de noiva*, é fundamental a *trama*, o modo como a história é contada. De outra forma, perde-se sentido, densidade dramática e, principalmente, perde-se a questão essencial da mediação de Alaíde e o que ela põe em jogo. A verdade derradeira é a verdade da personagem. E essa verdade é da ordem do enigma (no sentido trágico).

No filme, a trama começa pelo momento em que Alaíde (Simone Spoladore) muda-se com a família para a antiga casa de Madame Clessi (Marília Pêra) e encontra seu diário. Assim como *O casamento*, *Vestido de noiva* começa com a "Marcha nupcial" de Mendelssohn ao fundo, porém, no primeiro, o uso da clássica trilha da cerimônia do casamento tem carga altamente irônica, coordenada com imagens de enchente e decadência urbana. O descompasso entre imagem e som satiriza o lugar privilegiado do casamento (ou seja, das aparências) em um mundo em franco desabamento. Já em *Vestido de noiva* o uso da trilha, não só nas primeiras cenas como ao longo de todo o filme, é o mais convencional possível e a "marcha nupcial" é apenas a escolha mais óbvia a se fazer – o uso da "marcha nupcial" está previsto na rubrica da peça, mas nesta também carrega certa ironia, especialmente no final, em que se funde à "marcha fúnebre", identificando o casamento com o funeral. As escolhas no uso da "marcha nupcial" nos dois filmes, de certa forma já prenuncia seu estilo: a ironia brutal de um e o tom lamentavelmente convencional do outro.

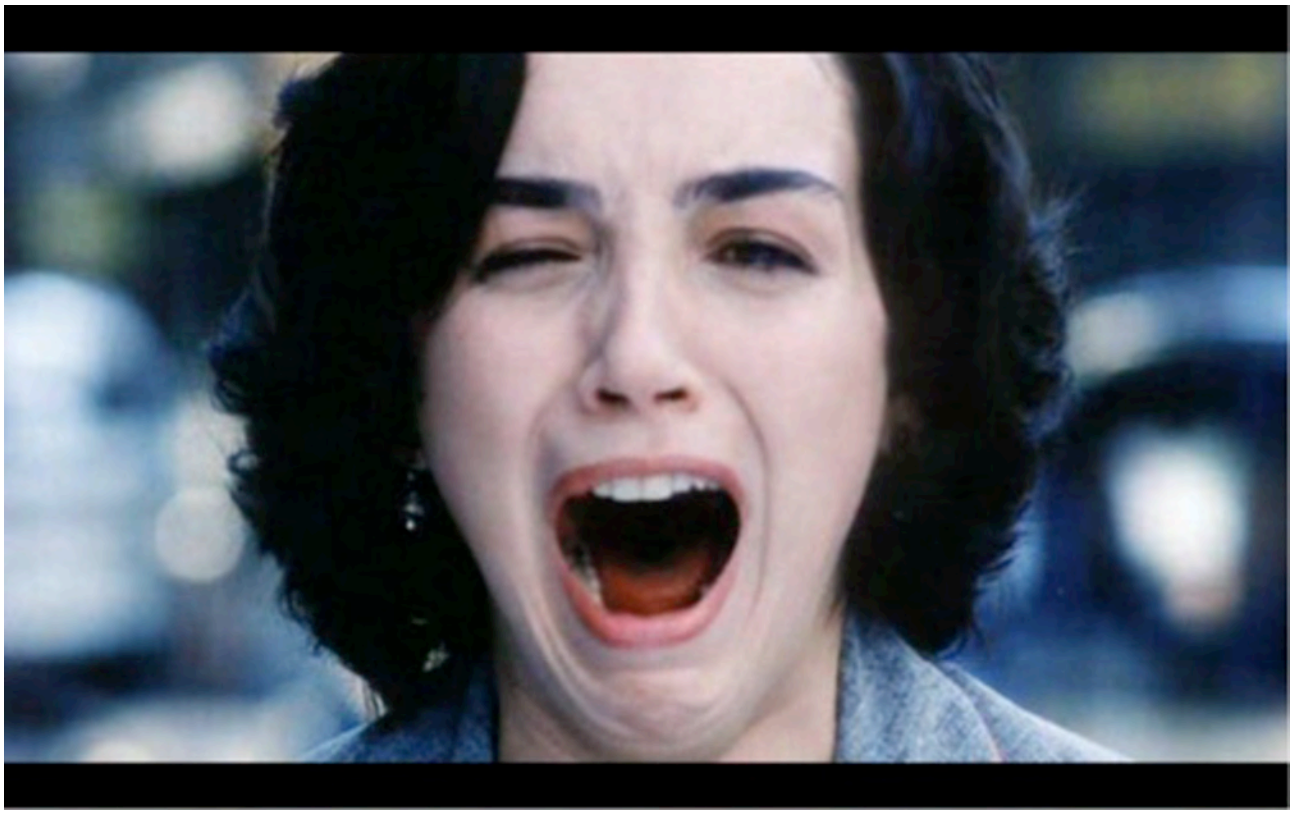
Fotograma 1 – Alaíde encontra o diário de Madame Clessi

Na peça, vem em primeiro lugar, após um som em *off* de buzina e vidro estilhaçado, Alaíde, no bordel, procurando por Madame Clessi. O filme, por sua vez, começa pelo que seria, na ordem cronológica, o primeiro acontecimento e segue, ao longo da trama, essa ordem, na tentativa de "situar" o espectador na história, de não o confundir com as idas e vindas no tempo, demarcando bem o que é "Realidade". Há a inserção de um rádio em duas sequências do plano da "Realidade" que situa o espectador no momento histórico, fazendo referência ao momento em que Hitler invade a Inglaterra, na Segunda Guerra Mundial. Em uma outra inserção inexistente no texto, Alaíde dá dinheiro a um pedinte antes de atravessar a rua em que será atropelada, dando tempo para que o espectador observe no muro atrás dela o cartaz do filme *...E o vento levou*, demarcando mais uma vez o tempo histórico em que se passa cena. Na peça, o mesmo filme é citado quando Alaíde confunde a história de Clessi com *La traviatta* e *...E o vento levou*, mas, curiosamente, o diretor optou por elidir esse trecho do texto.

Fotograma 2 – Alaíde pouco antes de atravessar a rua, ao fundo o cartaz de ...*E o vento levou*

A montagem demarca, até mesmo na fotografia, o que é "Realidade", "Memória" e "Alucinação" distinção que é, na verdade, questionada pela própria peça. No plano da "Alucinação", os tons são predominantemente quentes, as cenas adquirem uma tonalidade de fundo âmbar, enquanto na "Memória" e na "Realidade" predomina uma iluminação mais "realista", por assim dizer, tons mais frios, iluminação mais forte.

Ao fazer a inserção da cena da morte de Alaíde, o filme "resolve" uma questão que fica aberta na peça: Alaíde matou-se, foi assassinada, ou vítima de acidente? Além disso, enseja a cena em de Alaíde sendo levada para a sala de cirurgia, que dá início ao plano da "Alucinação" no filme, demarcando bem o início de uma incursão pela mente dela. Na imagem, vai se diluindo o plano da "Realidade", em que se vê, em câmera subjetiva, o teto do corredor pelo qual está sendo levada a maca em que jaz a personagem. Faz-se um *fade out*/*fade in* em que se dissolve a imagem do teto e vão emergindo *flashes* do ambiente do bordel.



Fotograma 3 – O pavor de Alaíde ao ver o carro vindo em sua direção

Fotograma 4 – A imagem do corredor do hospital mistura-se ao delírio de Alaíde

Para Lopes (2007, p. 199-200) é inútil tentar interpretar, ou "resolver", as questões abertas de *Vestido de noiva*:

> Se o que importa é a autenticidade teatral – dos personagens, dos elementos do drama – é inútil abordar as obras de Nelson Rodrigues como "representações da vida". O que pode querer dizer que é inútil interpretá-las, propor uma solução para elas. [...] O que acontece, exatamente, a Alaíde, em *Vestido de noiva* – suicídio, assassinato, ou acidente? Responder essas perguntas não tem, no fundo, nenhuma importância. Devemos, antes, [...] captar os sentidos [...] de seus elementos.

Solucionar o mistério da morte de Alaíde tem duas funções: elidir a questão do suicídio e esclarecer que o plano de assassinato, arquitetado pela irmã e o marido, não foi levado a cabo. Essa operação faz parte do discurso melodramático do filme: não há culpabilização das personagens, a morte de Alaíde foi uma "desgraça" que se abateu sobre a família, não foi culpa dela mesma (suicídio) ou da irmã (assassinato). Alaíde e Lúcia (Letícia Sabatella) são alvo de um olhar condescendente. Elas são "vítimas", posição não endossada pela peça, mas que, pelas regras próprias da organização esquemática do melodrama, é fundamental para o desenvolvimento da ação. O drama é conduzido de forma a valorizar a experiência de Lúcia, colocá-la como ponto maior de identificação. O jogo da disputa entre as irmãs ganha um sentido de peripécia antes da solução do confronto (nos moldes das fórmulas narrativas do melodrama) o filme toma o partido de Lúcia, destacando Alaíde como "louca" e elegendo Pedro (Marcos Winter) como vilão. Única ampliação de fato relevante na trama do filme, Pedro ganha mais cenas, torna-se uma personagem de maior relevo e traços definidos, caracterizado como vilão. Com isto, o filme reforça uma lógica bipolar que a peça evita. São, ao todo, três cenas, inseridas para traçar o perfil vilanesco da personagem, nos moldes do estereótipo do cafajeste. A primeira retrata Pedro em um bar, em pleno dia, a jogar sinuca com um homem chamado Timbira (André Valli, que já havia atuado em *O casamento*), numa clara referência ao malandro de *A falecida*. A escolha de colocar Timbira como parceiro de jogo de Pedro, tem, além da função intertextual de citar outra peça e criar um "momento Nelson", o propósito de identificar Pedro com a figura do malandro. Intuito depois confirmado na fala de Pedro, ante a pergunta maliciosa de Timbira sobre como ele poderia estar na sinuca àquela hora sendo patrão: "Por isso mesmo. 'cê sabe, Timbira, quando o meu pai morreu deixou a fábrica pra mim. Funciona que é uma ma-ra-vi-lha... sozinha, é claro. Eu passo lá todas as manhãs. Se 'tá tudo bem, eu fico livre pra me dedicar às coisas que eu mais gosto na vida. Por ordem: mulheres, cerveja e sinuca." Pedro está caracterizado hiperbolicamente como o típico cafajeste, de terno branco, chapéu, bigode e mascando um palito de dente todo o tempo. Nelson Rodrigues retrata com certa ironia a figura do malandro, como no caso do próprio Timbira, malandro otário que acaba ironizado por Zulmira na trama.

Mas, Pedro, ao contrário, é no filme o malandro bem-sucedido, que tem ao seu alcance tudo o que quer. Nessa operação, o filme reduz a complexidade da peça, buscando personagens simplificados, esquemáticos.

Fotograma 5 - Pedro, de terno branco e palito de dente na boca, joga sinuca com Timbira

A segunda cena que retrata a vilania de Pedro é extraída da peça, porém com final alterado para reiterar o seu cafajestismo. No filme, Pedro esbofeteia Alaíde no fim do diálogo em que ela lhe diz que gostaria de ser Madame Clessi, criando um cenário de violência doméstica na relação com Alaíde, reforçado em outra cena em que ele lhe torce o braço.

Fotograma 6 - Pedro esbofeteia Alaíde

A última aparição de Pedro inserida pelo diretor atesta sua figura de cafajeste e sua maldade. Pedro está em um *ménage à trois*, com duas mulheres na cama (mais uma vez apela-se para o clichê: uma loira e uma negra), quando o telefone toca e ele anuncia que precisa ir embora, com a seguinte frase: "Uma coisa chata, minha mulher foi atropelada". Sua frieza em relação ao acidente é clara, contrastada com o choque que as duas mulheres, estranhas a Alaíde, demonstram. O uso da expressão "uma coisa chata" para referir-se ao acidente grave e possível morte da esposa é mais uma referência à outras peças de Nelson Rodrigues, em que é muito comum as personagens se referirem à morte como "uma coisa chata" num gesto de banalização da morte.

Fotograma 7 – Pedro, interrompido em pleno ato sexual, pelo telefonema que avisa do acidente de Alaíde

Na peça *Vestido de noiva*, o desejo mimético é o centro do drama. Conforme o entendimento de René Girard (apud XAVIER, 2003b *passim*), todo desejo é mediado, triangular. Ou seja, o desejo se dá segundo o outro, ou a partir do outro. Deseja-se o objeto em função do desejo do outro, num movimento imitativo. Girard classifica essa mediação do desejo em *mediação externa* e *mediação interna*, de acordo com a natureza da figura mediadora. A *medição externa* se dá através de uma figura ideal, distante, que o sujeito procura imitar. O exemplo célebre de *mediação externa* é o mecanismo de desejo de Emma Bovary, que passa pela relação com as heroínas de romances sentimentais, as quais são seus modelos, figuras imaginárias que mediam seu desejo. Da mesma forma, Alaíde projeta em Madame Clessi, figura imaginária que funciona também como seu *alter ego* na trama, o seu ideal de liberdade e desejo de transgressão. Madame Clessi é o modelo que media o seu desejo sexual e de aventura.

A *mediação interna*, envolve uma figura próxima que é, ao mesmo tempo, o modelo que aponta o objeto de desejo e o seu maior obstáculo. Forma mais conflitiva de desejo mimético, instaura uma situação triangular de disputa de dois pelo mesmo objeto, implicando rivalidade. No caso de *Vestido de noiva* Alaíde e Lúcia disputam o mesmo objeto de desejo, Pedro, que primeiro era namorado de Lúcia, depois noivo de Alaíde, e depois amante de Lúcia. Fonte de ressentimentos e conflitos, esse tipo de desejo, temática recorrente na obra

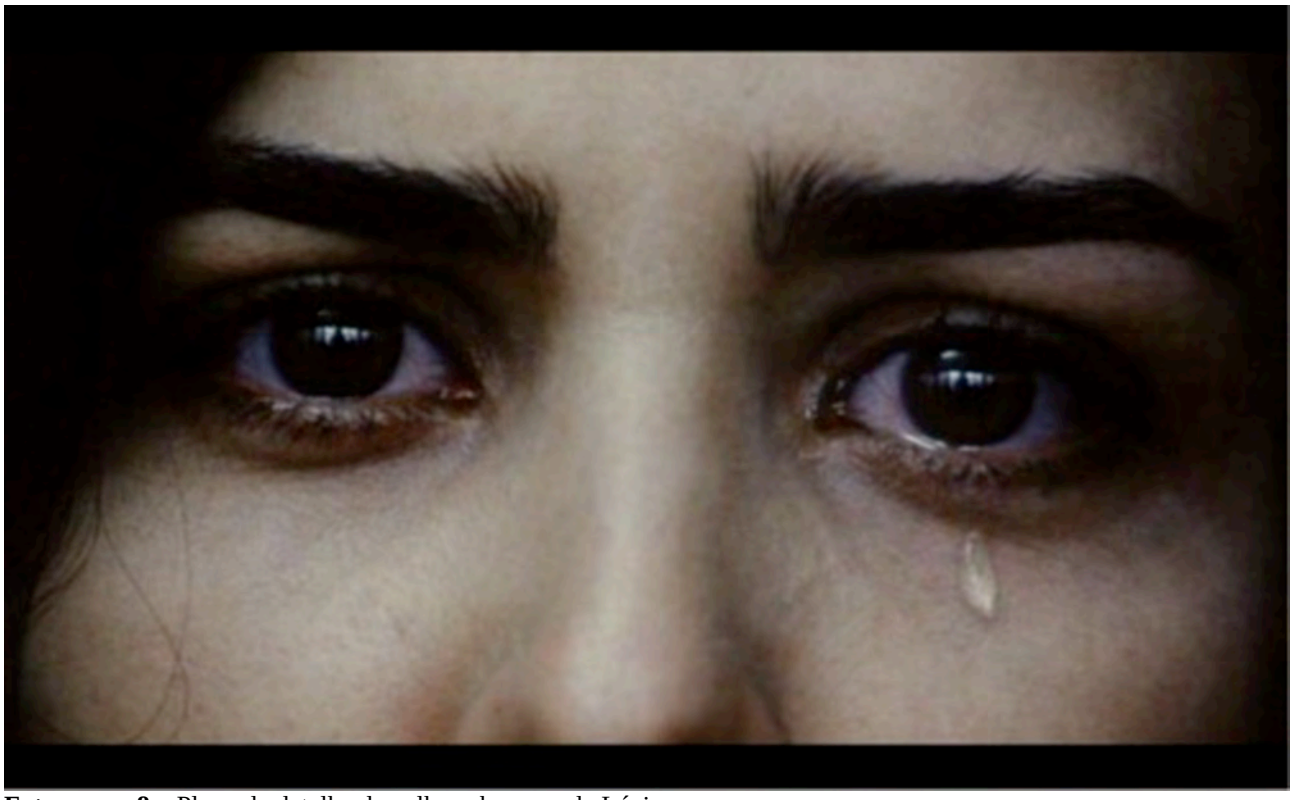
rodriguiana, quase sempre resulta em conspiração e desastre. O tema da rivalidade entre irmãs ou irmãos que disputam o mesmo objeto de desejo está presente também nos filmes *A serpente*, *Gêmeas*, *Perdoa-me por me traíres* e no episódio "Diabólica", de *Traição*. É visível no sentido da peça que o importante não é o suposto amor por Pedro e, sim, a rivalidade entre as irmãs, que querem, cada uma, ganhar a disputa. Pedro é apenas o objeto da disputa, lugar que fica claro por sua figura apagada na trama, quase um não-personagem. No filme, inverte-se o jogo e Pedro passa a ser a figura-chave na trama, pois ele é o vilão em quem recai a culpa da desavença entre as irmãs. É o "vilão autêntico" de quem ele mesmo fala, no diálogo com as duas irmãs, ao referir-se ao "namorado" de Lúcia: "Então o homem é um vilão autêntico!" – sabendo que é ele próprio e fazendo troça disso. Pedro, como no melodrama mais tradicional, é o vilão externo ao espaço doméstico, sedutor que vem assediar figuras inocentes. Essa inversão, ao adequar melhor a trama aos esquemas do melodrama, não é uma forma profícua de dar uma nova leitura ao drama, é apenas uma maneira de torná-lo mais coerente com a linguagem a que o grande público está habituado.

Pedro, na peça, é mais uma das figuras do colapso masculino, marido fraco que reforça a mediocridade do casamento burguês. Alaíde deixa isso claro ao dizer que não gostava do marido porque "ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda parte. Eu tinha nojo de sua bondade. Não sei, tinha nojo". Nojo que ela mesma não sabe bem a que atribuir, mas que resulta da acachapante monotonia do casamento – monotonia insuportável para alguém com a vitalidade e o espírito de aventura de Alaíde. O grande atrativo de Pedro era, para ela, o fato de ser o namorado da irmã. O "roubo" de mais esse namorado, coroado pelo casamento, seria o atestado definitivo de sua superioridade. Depois que se casa com Pedro, ele perde o interesse para ela, aprisionada no universo rematadamente medíocre da vida de casada. Em sua mente, Pedro representa a moral castradora, figura que vem para destruir a sua imagem idealizada de Clessi (da liberdade fora do casamento) ao dizer que "ela morreu velha e gorda, e tinha varizes!". Não por acaso, ela o assassina em sua imaginação, libertando-se simbolicamente das amarras da moral burguesa que ele representa. No filme, cabe mais a Alaíde a caracterização como "louca", que não corresponde ao perfil da personagem na peça. "Bovary carioca", ela expõe o caráter insatisfatório, frustrante, do casamento na vida de uma mulher. Borba (1989, p. 397) comenta sobre o significado de Alaíde na peça:

> [Nelson Rodrigues] não está se ocupando de um caso *sui generis*, que a sua personagem Alaíde não é uma excêntrica, uma original ou uma pervertida: é um símbolo, uma caracterização e um expoente das tentações humanas. Num plano mais geral, representa a própria imagem da fuga, gosto e nostalgia do que é fluente e indefinido, do que é uma incógnita e um apelo.

Ao desqualificar Alaíde como "louca" e destacar Pedro como vilão, o filme endossa a vitimização de Lúcia, adere ao seu drama. Figura maior do ressentimento, constitui um ponto de identificação, fazendo as vezes de "mocinha" do melodrama canônico, experiência valorizada pelo filme. O destaque dado a Lúcia é evidente no longa, em que os lances mais melodramáticos de sentimentalismo e vitimização são as cenas nas quais aparece, ressaltados os seus sentimentos e reações nos *close-ups* da câmera. Tal escolha é sustentada pela interpretação forte e visceral de Letícia Sabatella, um dos grandes trunfos do filme. Mas, de qualquer forma, o relevo dado à ressentida Lúcia, desloca o sentido da trama em uma direção que não permite o adensamento dramático, até porque o filme fica muito preso aos diálogos da peça, tornando impossível ampliar o drama de Lúcia, personagem secundária no texto.

O filme endossa, sempre, a perspectiva de Lúcia. A discussão final das irmãs rivais é ouvida em *off*, enquanto se veem na imagem os olhos lacrimosos de Lúcia em *close*. Da mesma forma, quando Lúcia argumenta que Alaíde sabia que ela namorava Pedro porque os vira se beijando no jardim, deflagra-se um *flashback* – ampliação feita pelo filme – em que se vê Lúcia e Pedro aos beijos, e depois Alaíde ocultando-se atrás de uma cortina, o que atesta a versão de Lúcia.



Fotograma 8 – Plano de detalhe dos olhos chorosos de Lúcia

Fotograma 9 – *Flashback* que mostra Lúcia e Pedro se beijando

A autocomiseração de Lúcia está presente em suas falas e ações. Como toda personagem ressentida, ela atribui aos outros a culpa de seus atos, como quando diz a Pedro: “Foi você quem perdeu a minha alma.”

No texto, ao se casar com Pedro, Lúcia sela sua identificação com Alaíde, cumprimento do mesmo destino macabro de infelicidade (e talvez morte) no casamento. Lúcia está repondo a cadeia do ressentimento, tomando o lugar de Alaíde, o que prenuncia que provavelmente terá o mesmo destino. A morte de Alaíde é repetidamente anunciada pelas outras personagens, sobretudo pelos jornalistas, que funcionam como uma espécie de coro, um desses “clichês de tragédia” de que fala Lopes (2007, p. 290). Alaíde morre, cumprindo seu destino trágico.

A identificação com Alaíde mostra-se especialmente na cena da “Memória” que se repete, uma espécie de *déja vu*, em que Lúcia reproduz o mesmo diálogo protagonizado antes por Alaíde com a sogra de ambas. A junção das marchas nupcial e fúnebre no casamento de Lúcia fecha o ciclo da relação indissociável entre amor e morte, prenúncio de um destino que não será de felicidade. Vitória da morte sobre a vida.

No filme, o casamento ganha contornos de *happy end*, no final conciliatório em que Alaíde entrega o buquê à irmã, que parece feliz, e desvanece junto com Madame Clessi ao som da “Ave-maria” de Gounod, como se agora a vida seguisse em paz e Alaíde e Clessi passassem para um “outro lado” talvez mais feliz. A acusação – injusta – de que *Vestido de noiva* era uma “peça espírita”, feita por alguns críticos, talvez se aplique ao filme, uma vez que a aparição de Alaíde e Clessi no plano da “Realidade” após a morte de Alaíde não funciona e não se explica dentro da coerência interna, melodramática, do longa. Esse dado da aparição de Alaíde e Clessi no plano da “Realidade” fica solto na estrutura do filme, pois este assume um viés naturalista inexistente na peça, dando ao plano da “Realidade” *status* de verdade absoluta e objetiva. Portanto, só se pode interpretar essas “aparições” dentro da trama como pertencentes a uma dimensão “espiritual”, explicação que seria mais condizente com a estética melodramática do filme. Tal interpretação é reforçada por uma fala em *off* de Alaíde, inexistente na peça, em que ela diz: “Onde eu estiver, na minha eternidade...”, pressupondo a ideia de “eternidade”, de “vida após a morte”. Variações desse “espiritismo” são muito comuns na teleficção, especialmente nas telenovelas veiculadas pela Rede Globo, o que significa que é um recurso bem aceito pelo grande público, absorvido pela cultura de massa.

Fotograma 10 – Lúcia sorri após receber o buquê de Alaíde

Fotograma 11 – Alaíde e Clessi vão andando enquanto sua imagem desaparece aos poucos

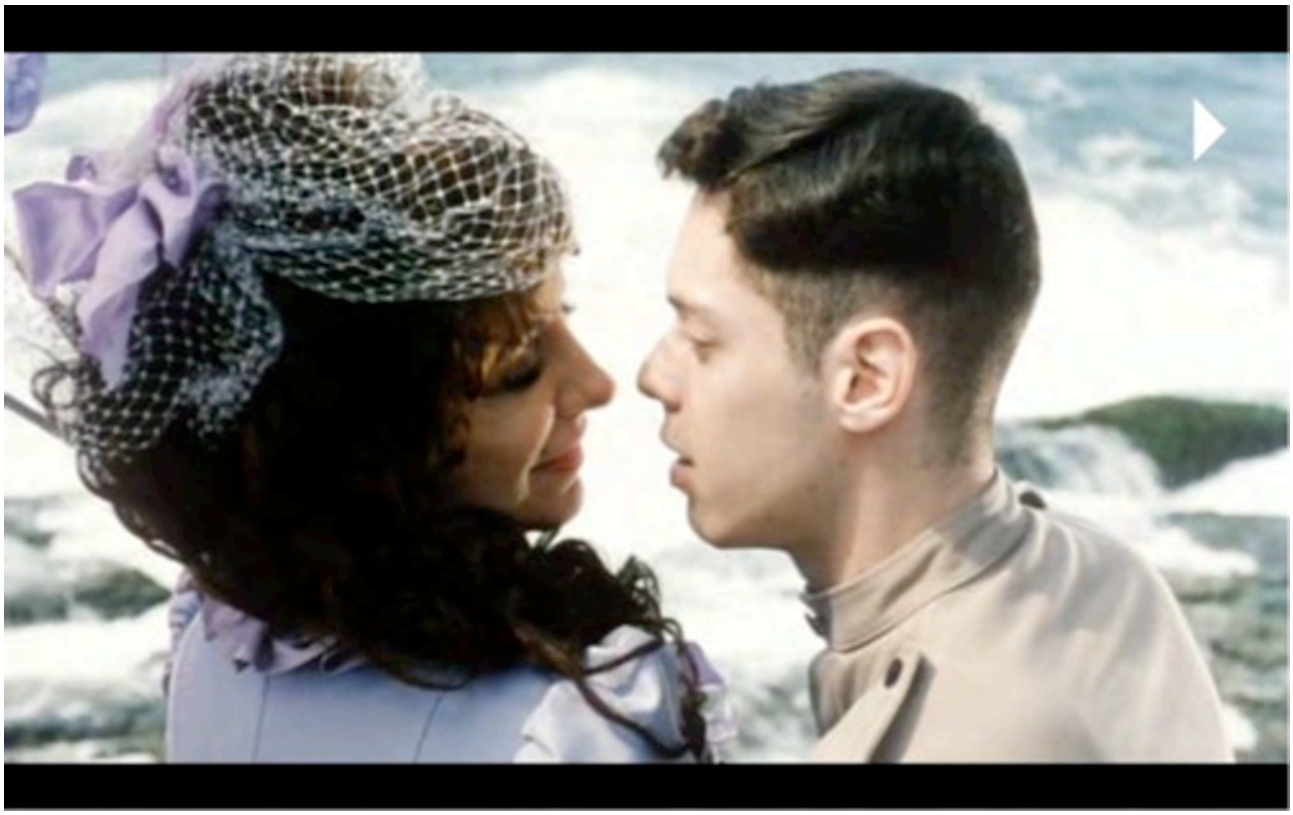
A morte é um *leitmotiv* que perpassa toda a peça, desde a cena inicial. A morte representa o único destino possível para uma personagem como Alaíde, tão sedenta de uma

vida plena que ela nunca poderá ter. Por isso, ela se projeta em Clessi, mulher que foi assassinada por um garoto, por amor. Quando Clessi pergunta a Alaíde se gostaria de ser como ela, ter seu dinheiro, sua fama e morrer assassinada, ela responde que sim. Alaíde talvez saiba que a única possibilidade de apaziguamento para ela é a morte, e isso faz tão importante a questão do suicídio, que fica pairando na peça. A morte é também a única sublimação possível no amor, o que explica a insistência do namorado de Clessi no desejo de que morram juntos. Morrer é a forma de eternizar o amor. Entretanto, à medida que soleniza a morte, Nelson Rodrigues vai também desconstruindo essa ideia, ao destacar elementos grotescos da morte como o talho no rosto de Clessi em seu velório.

Os espaços cênicos de cunho naturalista, mesmo no plano da "Alucinação", restringem a expressividade do drama. Essa atmosfera naturalista não é propícia ao desenvolvimento do drama psicológico de Alaíde. A encenação no teatro (especialmente numa clivagem expressionista, como a de Ziembinsky na estreia da peça) dá espaço para que as lacunas sejam preenchidas pela imaginação. Já no "dar a ver" do cinema é preciso mostrar, e o filme limita a potência expressiva da obra, ao escolher ambientações naturalistas.

O recorte naturalista do filme faz com que alguns recursos do texto percam a sua força. Um exemplo disso é a presença de Lúcia como uma "mulher de véu" até certo ponto do desenvolvimento da ação, mecanismo da mente de Alaíde que denota ao mesmo tempo o caráter conflitivo da relação com a irmã e a proximidade das duas, pois, segundo a psicanálise, nos sonhos aparecem sem face as pessoas mais próximas de quem está sonhando. Como não caberia na estética naturalista do filme Lúcia aparecer com o rosto de fato velado, a solução foi um adereço que não esconde o rosto e torna um pouco incoerente Alaíde chamá-la de "mulher de véu" (o texto não foi modificado nesse sentido), uma vez que ela vê o rosto da irmã todo o tempo. Da mesma maneira, o namorado de Clessi, que na peça tem "a cara de Pedro", fato que reforça a onipresença dele como figura masculina na mente de Alaíde e a identifica ainda mais com Clessi, no filme é interpretado por um ator diferente, dando ao drama de Clessi um caráter de "história paralela" que enfraquece seu lugar de *alter-ego* de Alaíde.

Fotograma 12 – Lúcia com o adereço que faz as vezes de véu



Fotograma 13 – Clessi e o namorado

A opção por uma estética melodramática resulta inconsistente. A organizacão da trama é baseada nos esquemas melodramáticos, porém, a *mise-en-scène* remete ao teatro,

fazendo com que o filme, mesmo em termos de melodrama, não seja bem-sucedido. A interpretação dos atores, altamente teatral, contrasta com esse naturalismo. O efeito disso é uma *mise-en-scène* que soa desorquestrada. Os atores assumem um tom um tanto declamatório. Com diálogos desintegrados, frases sem fluência, parecem não interagir entre si. Marília Pêra, no papel de Madame Clessi, dá à personagem um ar maneirista, no sotaque (que parece ser uma referência a outras prostitutas do repertório rodriguiano: Madame Luba e Madame Cri-cri) e gestual afetados, que poderiam ser justificados pelo fato de ela ser fruto da imaginação de Alaíde, se o filme trabalhasse esse fator psicológico em outra clave. Da maneira como é colocado só soa ridículo e desajustado ao tom geral.

Por incrível que pareça, se pensarmos no que a peça tem de velocidade cinematográfica, o filme não ganha ritmo. A montagem, com poucos cortes, e a disposição cênica das personagens são os principais fatores a dar a impressão de "teatro filmado".

Fotograma 14 – Exemplo de cena em que a posição dos atores e da câmera remete ao teatro

Se Joffre Rodrigues optou por uma estética de cinema clássico, não consegue cumprir a sua proposta, e fica num limbo inexpressivo entre cinema e teatro.

O *Vestido de noiva* de Joffre inscreve-se na tradição mais convencional e pouco profícua do diálogo com a obra rodriguiana. A opção pela estética melodramática denota o intuito de adequação ao contexto de representação dominante no cinema brasileiro, muito

afeito ao estilo televisivo. Prova de que proximidade com o autor do texto não garante necessariamente uma visão enriquecedora dele. Joffre, filho do autor da peça que adaptou, pautou-se pelo senso-comum na adaptacão de *Vestido de noiva*, incorporando ao filme os clichês associados a Nelson Rodrigues, como o "malandro carioca" e a "prostituta com sotaque carregado", em consonância com os lances de humor pasteurizado e ameno do filme, que têm muito mais afinidade com a forma com que Nelson foi representado pela teleficção do que com o que se vê de fato em sua obra. Joffre, guiado por motivos pessoais ao adaptar a peça, demonstra uma leitura pouco profunda do universo rodriguiano, superficial como as interpretações equivocadas de tantos diretores antes dele.

O filme funciona mais como homenagem póstuma a Nelson Rodrigues do que como experiência cinematográfica de maior alcance. Ao querer-se uma transposição fiel do texto para o cinema, o filme resulta tacanho, comedido, inexpressivo. Uma tentativa gorada de transportar para o cinema a relevância da peça no teatro. O filme procura nos recursos errados a transmutação da potência inegável do texto da obra-prima do teatro de Nelson. Mas não consegue encontrar o mesmo *élan* vital da peça no cinema. Resulta anêmico.

Vestido de noiva é "fiel" à peça. O predicativo "fiel" aqui tem sentido essencialmente irônico, uma vez que, sendo cinema e teatro artes tão distintas, o conceito de "fidelidade" denota ingenuidade e a tentativa de transposição literal denuncia o desajeito do diretor. O filme é ao mesmo tempo preso demais ao texto da peça e alinhado a uma opção estética padronizada, que não permite maior rendimento. Perdem-se os elementos essenciais que fazem a peça *Vestido de noiva* uma grande obra e sobra a reprodução um tanto *papagaial* dos diálogos originais.

A insípida adaptação de *Vestido de noiva* não se constitui como obra de arte original, autônoma, e não alcança a universalidade da peça. Como obra cinematográfica não é auto-suficiente, é apenas um arremedo esmaecido da obra literária, um pouco como a imagem desvanecida de Alaíde e Clessi no fim do filme. A adaptação não tem "vida própria" não "cria a vida", não tem marca autoral ou vitalidade e, na tentativa de "imitar" o texto de origem, acaba como o fantasma cinematográfico de uma peça tão viva.

5.2.1. *Vestido de noiva*, de Antunes: teatro e expressionismo na televisão

Em 1974, foi ao ar, no programa *Teatro 2*, da TV Cultura, a adaptação para televisão da peça *Vestido de noiva*, dirigida por Antunes Filho. O aclamado diretor de teatro,

tendo alguma experiência pregressa na TV, empreendia uma nova incursão na direção televisiva, com o propósito de difundir, para o público mais amplo e diverso alcançado pela televisão, grandes obras da dramaturgia, especialmente da dramaturgia brasileira.

O programa *Teatro 2* constituiu-se como um investimento na difusão e popularização de obras importantes da dramaturgia nacional e internacional. Já em 1974, ano de *Vestido de noiva*, havia cerca de sete milhões de aparelhos no país, com um público potencial de 27 milhões de telespectadores diariamente expostos ao veículo (FARIA, 2005, p. 4). O objetivo, portanto, era promover um entretenimento de alta qualidade intelectual e artística de forma abrangente, através do aparato televisivo, dando acesso à alta cultura a parcelas da população com pouca ou nenhuma formação teatral. O teleteatro tradicionalmente ocupava, na televisão brasileira, um lugar privilegiado do ponto de vista cultural, figurando como símbolo da produção de alta qualidade da TV nacional. Maria Cristina Brandão Faria comenta essa posição de destaque ocupada pelo teleteatro nas emissoras brasileiras:

> As primeiras décadas da televisão no Brasil e também em todos os países em que o veículo se instalava, foram marcadas pelo auge do teleteatro que apresentava, de maneira heróica, obras de grandes dramaturgos a um público que apenas estava se iniciando em acelerados e traumáticos processos de modernização e ingressava de forma desordenada nas crescentes demandas da vida urbana. O teleteatro era conseqüência de uma TV orientada por objetivos culturais[...] O prestígio do teleteatro era enorme, muitas vezes os espetáculos seriam exibidos até mesmo sem patrocínio, como foi o caso do *Grande Teatro Tupi no Rio de Janeiro*, sob direção de Sérgio Britto. O programa ficou nove anos no ar [...] (FARIA, 2010, p.6)

Numa época em que as emissoras de televisão ainda estavam se firmando como produtoras e difusoras culturais no país, os teleteatros eram o principal produto e detinham a primazia nos canais de TV, ficando as telenovelas - que viriam a se tornar, nas décadas seguintes, não só as grandes campeãs de audiência e principais atrações da programação, mas também o formato que simboliza e identifica a produção televisiva brasileira - relegadas a um papel secundário, de baixo prestígio. Segundo Balogh (2009, p. 326), “ao contrário das telenovelas, o teatro e o teleteatro eram programas de prestígio e tinham lugar de destaque na programação das emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo.”

A partir de meados da década de 1960 a telenovela emerge como a “nova mania nacional” (ORTIZ, 1988, p. 62), portanto, na ocasião da criação do programa *Teatro 2*, a telenovela já havia se consolidado como o produto televisivo nacional por excelência. Porém, sendo a TV Cultura uma emissora “orientada por objetivos culturais” e criada com tal finalidade, a proposta do *Teatro 2*, de realizar adaptações da dramaturgia para a TV, adequava-se totalmente ao intento educativo de sua programação. Com o *Teatro 2* pretendia-

se “levar ao conhecimento do público obras literárias consideradas culturalmente importantes, graças ao seu valor artístico” (FARIA, 2004, p. 103). E para realizar tal objetivo, foram convidados quatro diretores: Fernando Faro, Antônio Abujamra, Cassiano Gabus Mendes e Antunes Filho. Atílio Bari, coordenador de projetos da TV Cultura, em depoimento registrado por ocasião da reexibição, em …, dos teleteatros de Antunes na emissora (FARIA, 2010, p. 6), declara que “os teleteatros dirigidos por Antunes Filho na TV Cultura constituem um conjunto de obras sem equivalência na televisão brasileira. A pesquisa estética e os recursos de linguagem que esse genial diretor aplicou nesses trabalhos podem ser considerados inovadores ainda hoje”. Da mesma forma, a coordenadora do núcleo de dramaturgia da emissora, Analy Alvarez, chama a atenção para a importância da obra de Antunes na TV:

> Muito se fala e se escreve sobre o grande diretor de teatro Antunes Filho, mas pouco se fala da obra dele na televisão. E Antunes na televisão, eu diria, supera o Antunes no teatro. Ele brinca com as linguagens televisivas e cinematográficas, sem se afastar do teatro, como um menino com sua pipa. E como um menino com sua pipa, faz volteios com a câmera, impensáveis nos anos 70. Aliás, impensáveis ainda hoje (FARIA, 2010, p. 7)

A produção do programa dava espaço aos diretores para que escolhessem ou sugerissem textos, com a dupla tarefa de respeitar, em suas adaptações, o texto de origem e a linguagem específica do veículo. Antunes relata (FARIA, 2004b, p. 6) que dava prioridade ao que era escrito no Brasil, buscando valorizar os autores e textos brasileiros, que, em sua opinião, deveriam ser conhecidos pelo grande público do país e - como seria de se supor - Nelson Rodrigues figurava entre os seus escolhidos. Curiosamente, os dois textos de Nelson Rodrigues selecionados para adaptação televisiva no *Teatro 2* estão entre os que são reconhecidos como os mais “difíceis” de sua obra: *Vestido de noiva*, dirigido por Antunes Filho, e *Senhora dos afogados*, dirigido por Antônio Abujamra. Conforme a classificação de Magaldi (1992), o primeiro pertence à categoria de “Peças psicológicas” e o segundo, à de “Peças míticas”, ambas negligenciadas pelo cinema, talvez precisamente em razão do alegado grau de dificuldade para se adaptar as peças agrupadas nesses dois conjuntos. No entanto, deixando de lado as “Tragédias cariocas”, mais populares, Antunes e Abujamra optaram por assumir a tarefa da transcriação de dois textos extremamente complexos, seja do ponto de vista narrativo, seja do estético. *Vestido de noiva*, ao contrário de *Senhora dos afogados*, chegara a alcançar grande sucesso no teatro. Ainda assim, cabe observar que a própria natureza do texto, de cunho radicalmente antinaturalista, faz que sua transmutação para a linguagem audiovisual represente, de fato, um enorme desafio, mesmo para um diretor de talento, com vasta experiência nas artes cênicas.

Sendo *Vestido de noiva* o primeiro texto de Nelson Rodrigues adaptado para a televisão, em 1974, e *Meu destino é pecar* a primeira adaptação para o cinema, em 1952, mais de duas décadas separam essas estreias em meios audiovisuais. Entretanto, em termos do texto adaptado para o cinema, *Vestido de noiva* só veio a ter a primeira versão cinematográfica em 2006 – ainda assim, mal-sucedida. Esse dado parece corroborar a teoria da "dificuldade" para se adaptar a peça e o decorrente receio de cineastas em empreender uma tentativa de fazer a passagem para o cinema, o que possivelmente concorre para valorizar ainda mais a experiência de Antunes. O diretor tem para si não só o crédito de ter sido o primeiro a adaptar Nelson para a TV e *Vestido de noiva* para a linguagem audiovisual, como também sua adaptação de *Vestido de Noiva* foi considerada por parte da crítica um grande marco da produção televisiva brasileira e passou a ser lembrada como expressão da TV de alta qualidade no Brasil, prova de que que a demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam a criação artística. J. N. Pinto, crítico de TV de *O Estado de São Paulo*, avalia que "da mesma forma que o *Vestido de Noiva*, de Ziembinski, nunca foi esquecido, a adaptação de Antunes Filho para a TV será sempre um marco, uma espécie de clássico da TV de ficção no Brasil" (PINTO, 1975). Aclamada pela crítica, a adaptação de Antunes representa, para muitos, um exemplo de que é possível, mesmo no contexto de um veículo de comunicação de massa como a televisão, emergir do processo de adaptação uma obra autoral, que constrói um diálogo profícuo com o texto de origem, ao mesmo tempo reiterando os temas propostos pelo texto de partida, ou hipotexto, e adicionando novos elementos.

Antunes Filho fez para a televisão brasileira uma leitura da obra rodrigueana que certamente dialoga de forma produtiva com o texto de origem. O convívio de matrizes diferentes, de tons opostos, possibilita múltiplas leituras, e por isso mesmo exige do adaptador uma vasta compreensão do sentido do drama encenado, do fio condutor da trama, para dar ressonância à obra, à sua essência, mesmo que transmutada. O "espírito" que guia o processo de adaptação tem sempre de considerar o sentido da obra de origem. O importante é haver uma ponte, uma conexão, entre hipotexto e hipertexto. É fundamental avaliar se essa leitura e os elementos que ela adiciona ou elide promovem um adensamento dramático do texto. No caso do *Vestido de Noiva* de Antunes, quais são esses elementos e que relação estabelecem entre texto e hipertexto?

Vestido de noiva inicia-se com um plano de detalhe de um buquê de flores (aparentemente, composto de flores estilizadas, em tecido, usuais em ritos tanto nupciais quanto fúnebres), a câmera combina um *zoom-out* e movimento de afastamento (quenão parece grua ou *travelling*; ao que tudo indica foi feito com a câmera na mão, com algum tipo

de estabilização que lembra *steadicam*, o que é curioso, já que a *steadicam* só chegou ao mercado em 1975) para revelar o corpo de um vestido de noiva, com detalhes sutis como mangas longas, renda de trama geométrica, pequenos botões cobertos fechando o discreto decote em V, por trás do buquê e sob o véu farto, com dobras sobre a grinalda que mal se vê mas insinua o contorno de uma face inexistente. À medida que a câmera recua, dá a ver um velho sótão, pouco iluminado, atravessado por luzes e sombras marcadas, repleto de objetos antigos, um relicário um tanto intrigante, no qual se destaca o vestido de noiva. Enquanto isso, vão aparecendo os créditos e na banda sonora ouve-se uma música que acentua o tom de mistério, um piano e vozes femininas indistintas emitindo sons fantasmáticos. A câmera volteia pelo cômodo num giro lento até se aproximar novamente do vestido, fechando o plano com um *zoom-in* no busto.

Fotogramas 15 e 16: Plano de abertura de *Vestido de noiva*

Fotograma 17: Sótão no plano abertura de *Vestido de noiva*

A *mise-en-scène* e a música geram uma atmosfera de mistério, criam uma certa inquietação. O ambiente ominoso e carregado de significados como que prenuncia o drama que será encenado, fornecendo, desde o começo, uma chave de leitura que se baseia em questões em aberto. A dramaticidade da luz implica um significado oculto para esse vestido, como que a indagar sobre a pessoa que talvez um dia o tenha usado, ou para quem o vestido foi confeccionado. O ar de mistério e suspense rodeando um ícone do romance novelesco indica um tratamento irônico desse que é o figurino por excelência do ritual para o qual convergem os romances convencionais e as novelas de televisão. Esse vestido, porém em lugar dos noivos felizes de sempre, vem associado a um sótão sujo e abandonado. Branco, longo, com rendas e flores, como convém, o vestido de noiva contrasta com os objetos pesados e escusos em seu entorno, sobretudo pela composição enevoada pelo enorme véu criando um efeito fantasmagórico, como um espectro que assombra ou amaldiçoa... uma casa? uma pessoa? uma vida? a vida? Entram os créditos sobre esse espaço vazio – sem atores, sem uma linda estrela que, em geral, preenche esses figurinos convencionais. A inusitada imagem do vestido de noiva "flutuando" sua alvura imaculada no cenário sombrio materializa uma decadência que contradiz o ideal de felicidade propalado pelas telenovelas, sempre associado ao casamento. A composição da figura sobre uma estrutura invisível parece delinear uma presença incorpórea, como se uma noiva imaterial o estivesse vestindo. Ombros erguidos,

mangas infladas, o busto ressaltado com o buquê posicionado à frente, do modo como as noivas costumam segurá-lo, são detalhes que intensificam ainda mais essa sensação. A grinalda, o arranjo do véu e o decote do vestido sobre um colo inexistente formam um contorno que clama por uma face, como se o rosto de qualquer mulher pudesse ser encaixado naquele vazio oval. Essa silhueta de mulher sem rosto e como que suspensa, desenraizada do chão, alcança um nível elevado de produção de sentido, como se a noiva fosse qualquer mulher e nenhuma ao mesmo tempo. A presença simbólica está encharcada de sentido: daquele vestido com sua noiva imaginária emana atemporalidade, como algo congelado no tempo, imune à sua passagem.

A sequência que sucede o plano do vestido no sótão acompanha uma mulher loira, Alaíde (Lílian Lemmertz), andando pela rua, corta para o interior de um carro guiado por um homem, do qual se vê uma fração de rosto pelo espelho retrovisor, que a atropela e foge, chega uma ambulância e a personagem é socorrida e levada para o hospital. Na banda sonora, ouve-se um amálgama de músicas e falas que lembra um rádio mal-sintonizado, e ocasionalmente o som da sirene da ambulância. Em seguida, corta para o plano da personagem sendo atropelada em câmera-lenta e ouve-se um tango ou bolero. Na próxima sequência vemos essa mesma personagem feminina entrar num salão, em que prostitutas dançam, e perguntar por Madame Clessi, sem obter resposta das cortesãs, que a ignoram.

Fotogramas 18, 19, 20 e 21: Sequência do atropelamento de Alaíde

Essa sequência do atropelamento e resgate de Alaíde não é explicitada na peça, cuja rubrica indica um palco ainda vazio em que se ouve uma buzina, som de derrapagem, vidros partidos e sirene de ambulância, e logo depois a voz de Alaíde no microfone chamando "Clessi… Clessi…". Alaíde aparece pela primeira vez no palco já no bordel. Antunes optou por filmar e estender a breve rubrica da peça, transformando em imagem o que era apenas sugestão no texto, e adicionando elementos e significados. Tal escolha é extremamente prejudicial à leitura do texto, uma vez que não apenas "organiza" a narrativa, dando de antemão indicações do que seria uma versão "factual", "objetiva" do drama, ou seja, a *fábula*, mas também resolve questões que, na peça, permanecem abertas. Alaíde teria sido assassinada pela irmã e o marido? Teria sido vítima de um fortuito acidente de trânsito? Ela teria se suicidado? No plano do interior do carro vê-se, por exemplo, que Alaíde foi atropelada por um homem que não é seu marido e, claro, não se trata de suicídio. É importante enfatizar que a solução desses mistérios não é relevante para o sentido da peça. A pergunta a ser feita não é "O que aconteceu?", mas "Por que aconteceu?". O intuito é precisamente manter abertas essas questões,fazer com que o espectador se questione sobre o significado dos elementos apresentados fragmentária e, muitas vezes, contraditoriamente. Nelson Rodrigues não se cansa de lembrar o público de que está assistindo a uma construção de linguagem, que informa e, ao mesmo tempo, desinforma, pois o principal não é a verdade no sentido de saber o que é verdadeiro ou não dentro da narrativa, mas a verdade que se possa vir a encontrar nesse questionamento. A palavra de ordem aqui é, pois, ambiguidade. A construção do sentido da peça é calcada na ambiguidade. Ao chamar a atenção para o caráter questionável da narração e do próprio discurso humano, Nelson alcança um sentido muito mais profundo: o do questionamento em si. A narrativa é contraditória, incoerente com uma visão de mundo esquemática. Assim como na experiência existencial possível, não há respostas simples e cabais.

Na montagem, Antunes, assim como Joffre Rodrigues, também "organiza" um pouco outro aspecto importante da linguagem da peça, que é a demarcação dos planos da "Realidade", da "Memória" e da "Alucinação", distinção posta em questionamento pela própria peça. No telefilme, a transição para o plano da "Alucinação" é definida, no mais das vezes, pelo uso do recurso – óbvio – de um *zoom-in* na cabeça de Alaíde, no início de incursões por sua mente. Muitas vezes, o *zoom-in* é combinado ao desfoque da lente ou ao corte em *dissolve*, recurso completamente convencional que pode ser visto em inúmeros filmes do cinema clássico *hollywoodiano*. É crucial a diferença entre o expediente de dividir o palco nesses três planos, previsto na rubrica, e a transposição, ainda que sutil, do mesmo

recurso para o meio audiovisual. Na peça, chama a atenção para a mediação narrativa e também funciona como elemento de *estranhamento* e distanciamento do espectador. O recurso é completamente *moderno*, sobretudo se se considerar o ano de estreia da primeira encenação da peça (1943). Já no *Vestido de noiva* de Antunes, a indicação dessas transições não funciona como recurso moderno ou metalinguístico, uma vez que no cinema e na televisão são bem comuns, inclusive na estrutura do cinema clássico, os recursos do *flashback* e da incursão na imaginação, sonho ou alucinação. Nesse caso, a quebra do fluxo narrativo consiste na transposição de recursos da literatura clássica e não na operação moderna ou *modernista* de atrair o foco para o narrador. Portanto, embora transposta do texto original, essa operação de indicar as divisões previstas na rubrica ganha uma função completamente diferente na adaptação para a TV, oposta à que cumpre na peça, prejudicando o sentido da narrativa. À respeito da divisão em planos, é fundamental o entedimento de que eles tem uma função de "confusão" muito mais que de organização:

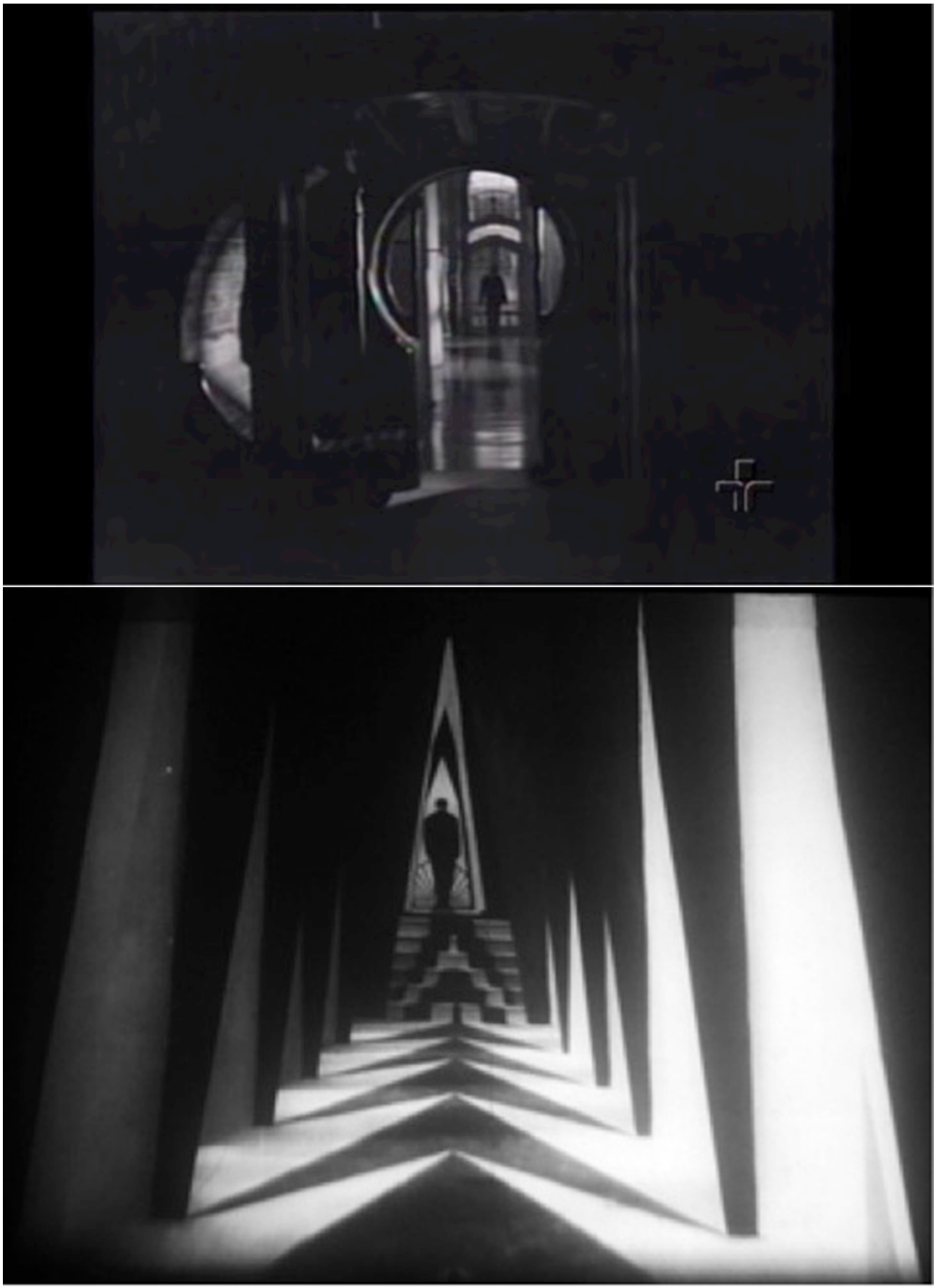
> De fato, os planos da realidade, da memória e da alucinação não estão ali para construir um espaço único. Estabelecem um espaço específico, plural – o espaço do drama. Um espaço que não se submete às leis do tempo. [...] Os personagens transitam através do tempo, através do espaço. Transitam entre a morte e a vida. (LOPES, 2007, p. 201)

Fotograma 22 : O *zoom-in* combinado a um desfoque aumenta o efeito transicional entre realidade e alucinação

Apesar do desacerto na transcodificação desses recursos narrativos, Antunes foi bem-sucedido, em muitos momentos, em reverberar a ambiguidade que impera na obra original. Essa ambiguidade não se perde completamente, como no caso do *Vestido de noiva* de Joffre Rodrigues. Embora haja, indubitavelmente, um prejuízo de sentido em relação ao texto, na versão de Antunes as questões não estão completamente fechadas, resta algum espaço para a dúvida em relação ao drama narrado, não de forma tão acachapante quanto na peça, é verdade, mas com algum rendimento ainda. Alaíde aparecer no plano da "Realidade", no final da peça, depois de estar supostamente morta, é o coroamento desse procedimento de desestabilizar as certezas do espectador e por em cheque a confiabilidade da narração, uma vez que Nelson cria a divisão em planos e, ao mesmo tempo, subverte-a em vários momentos. Na adaptação de Antunes, Alaíde aparece na igreja, mas, diferentemente da rubrica da peça, não entrega o buquê para a irmã, Lúcia (Célia Olga), que se dirige ao altar, a família passa por ela e não a vê, dando a entender que Alaíde é uma espécie de presença espectral, uma aparição do Além que segue a irmã. Essa elisão da entrega do buquê representa uma mudança significativa, já que, além de selar a identificação entre Alaíde e Lúcia – assim como a repetição dos diálogos de Alaíde quando é Lúcia que se prepara para a cerimônia de casamento – o gesto atesta que a presença de Alaíde no plano da "Realidade" é palpável e coloca em questão uma leitura "factual" da sequência de eventos narrada.

Na contramão da maioria das adaptações anteriores da obra rodrigueana, produzidas para o cinema, Antunes recupera a vocação expressionista do texto, sem, entretanto, resvalar para o chamado "expressionismo caipira", termo cunhado por Rogério Sganzerla para definir uma tendência do cinema da Vera Cruz e empregado por Xavier (2003, p. 178) na análise de *O beijo* (1964) que, segundo ele, caracterizava uma tentativa malograda e sofrível de estética expressionista na adaptação do autor. Antunes transita com sucesso pelo terreno da estética expressionista, valendo-se de referências visuais e cinematográficas variadas, que resultam coerentes em sua incorporação. O *Vestido de noiva* de Antunes é ambientado em um lúgubre casarão, repleto de escadas, com uma composição de luzes e sombras marcadas, que cria uma atmosfera misteriosa e instável. A iluminação contrastada remete ao Expressionismo Alemão (mesmo que o efeito, aqui, mostre-se atenuado por uma cenografia mais realista) e ao *Film Noir*, expressando visualmente a constante tensão, o conflito e a ambiguidade presentes no drama. Embora gravado em uma locação a princípio naturalista, presumivelmente um antigo imóvel residencial ou algo similar, a iluminação, a fotografia e a cenografia geram um ambiente pouco familiar e antirrealista.

No campo da imagem, a referência ao cinema expressionista é patente em vários elementos: no uso de luz e sombra, nos enquadramentos, no clima ominoso. Diferentemente dos cenários de clássicos como *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), retorcidos e sufocantes, os espaços cenográficos de *Vestido de noiva* lembram mais os espaços de filmes como *Algol* (1920), de Hans Werckmeister – cujos cenários foram desenhados por Walter Heimann, o mesmo diretor de arte de *O gabinete do Dr. Caligari* – e *Misericordia* (1919), de Lubu Pick, cenários vastos, geométricos, com luz marcada e esparsa.



Fotogramas 23 e 24: Acima, plano de *Vestido de noiva* e abaixo, plano de *Algol* (1920)

Do repertório do cinema expressionista estão presentes, na *mise-en-scène* de Antunes, diversos elementos semânticos[9], tais como luz e sombra muito demarcadas, janelas, projeção de sombras distorcidas dos atores, escadas, enquadramentos fora do comum. Os efeitos criados pela iluminação permitem criar também um sentido elíptico e injetar no espectador um sentimento de angústia pela ameaça representada pelo desconhecido.

Fotograma 25: Repertório expressionista de *Vestido de Noiva*

[9] De acordo com a proposta de abordagem semântica/sintática do gênero de Rick Altman (1984)

Fotogramas 26 e 27: Acima, Plano de *Nosferatu*, e abaixo, plano de *Dr. Caligari*

Fotogramas 28: Estudo de cenário para *Dr. Caligari*

Vestido de noiva também guarda semelhanças com o *Film Noir*, no uso recorrente dos recortes de luz e sombra, da contraluz e de fumaça cenográfica; assim como com *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, ambos largamente influenciados pelo cinema expressionista. cenários poucos iluminados produzindo alto contraste de luz e sombra, o claro-escuro do Expressionismo.

Fotograma 29: Plano em *plongée* do alto da escada em *O homem dos olhos esbugalhados*, filme *noir* do ano de 1940, de Boris Ingster

Fotograma 30: Plano de *Vestido de noiva* em *plongée* do alto da escada

Fotograma 31: Exemplo do uso de contraluz e fumaça cenográfica num plano de *Vestido de noiva* que claramente remete ao *film noir*

Assim como Welles em *Cidadão Kane*, Antunes utiliza a profundidade de campo para obter composições de plano dramáticas, com iluminação direcional forte, uso da contraluz e do ponto de fuga como recurso expressivo da *mise-en-scène*. Coincidentemente, ou não, o diretor estadunidense também possuía experiência no teatro e iluminou o filme como estava acostumado a iluminar os palcos (BOGDANOVICH, 1995, p. 25).

Fotogramas 32 e 33: Composição de planos em *Cidadão Kane* e *Vestido de noiva*

Fotograma 34: Composição de plano em *Vestido de noiva*

Fotogramas 35: Uso de sombras geométricas e ponto de fuga em *Vestido de noiva*

Fotograma 36: Plano de *Cidadão Kane*

Fotograma 37: Plano de abertura de *Vestido de noiva*

As referências intertextuais e escolhas estéticas de Antunes funcionam muito bem para plasmar a ambiguidade emblemática da caracterização das personagens femininas no universo rodrigueano. As personagens femininas mais frequentes em Nelson Rodrigues caracterizam-se pela dubiedade, pela reversibilidade "pureza/impureza", por seu papéis transgressores e seu caráter enigmático. No texto da peça, essa reversibilidade é sistematicamente explorada na caracterização de Alaíde, por vezes inocente, por vezes perversa. Em muitos momentos, Alaíde revela-se perversa ou cínica em suas falas, como: "Nunca pensei que fosse tão fácil matar um marido" ou "Um marido que dá garantias de vida está liquidado"; também ao descrever para Clessi o talvez imaginário assassinato do marido quando "Ele deu arrancos antes de morrer, como um cachorro atropelado", justificado pelo nojo que tinha de sua bondade e afirma sobre o crime "Pena, eu? Pena nenhuma! Só ódio!" ; ou na discussão com a irmã quando afirma que é "Tão bom roubar o namorado das outras". A intertextualidade com o *film noir* na passagem do texto para a imagem revelou-se uma escolha de grande acerto, uma vez que a dubiedade da mulher é precisamente uma das temáticas mais recorrentes no cinema *noir* . São típicas do *film noir* personagens femininas de caráter questionável, mulheres fatais em atmosferas dramáticas, com uma sexualidade sem remorso: a *femme fatale*. Mas não é apenas na caracterização feminina:também em outras temáticas e na visão de mundo, o *film noir* e o repertório rodrigueano se aproximam notoriamente. O *noir* veicula um modo de ver o mundo eminentemente existencialista: muitas vezes o protagonista – tal como Alaíde em *Vestido de noiva* –está aprisionado no centro de um mundo instável e moralmente ambíguo, amiúde enclausurado entre o desejo de liberdade pessoal e o caráter inexorável do destino, preso numa armadilha claustrofóbica de pesadelo, solidão e alienação, ou envolvido numa dolorosa confrontação com o seu passado. O *film noir* é frequentemente a arena em que se configura a inevitabilidade de um destino trágico no qual a morte violenta é inevitável. As afinidades entre o repertório do *film noir* e *Vestido de noiva* valorizam a clivagem de Antunes e demonstram que recorrer a essa referência,, de certa forma, atualiza o drama.

Fotogramas 38 e 39: Uso da luz e sombra no rosto como marca do caráter ambíguo feminino. Acima, close de Lilian Lemmertz como Alaíde. Abaixo, close de Ingrid Bergman, como Ilsa, em *Casablanca* (1942)

Além das marcas intertextuais com o *film noir*, ressoam no *Vestido de noiva* de Antunes fortes ecos de um filme em muito similar à peça: *Belle de jour* (1967). Sevérine

(Catherine Deneuve) é a esposa burguesa que realiza a fantasia de Alaíde: libertar-sedo tédio matrimonial e desatar seu desejo no contexto do bordel. A referência, atualíssima à época, está na caracterização de Alaíde e também de Pedro.

Fotogramas 40 e 41: Acima, Alaíde em meio às prostitutas. Abaixo, a caracterização de Deneuve como Sevérine

Lílian Lemmertz, bela e loira, como Catherine Deneuve, contrasta com as prostitutas do bordel de Madame Clessi (Nathália Timberg). A cor dos cabelos e o penteado, a elegância e o recato das roupas, vários elementos visuais, e também a caracterização do ator (Edwin Luisi) que interpreta o marido, Pedro, remetem à personagem de Deneuve.

Belle de jour, assim como *Vestido de noiva* explora a oposição entre casa e bordel, retratando o bordel como o espaço da libertação feminina, alternativa ao ambiente opressivo do lar burguês, que restringe a existência ao cotiano maçante da vida conjugal.

A leitura de Antunes, em suma, é muito bem resolvida do ponto de vista visual, e enriquece a relação com o texto de origem através das imagens, explorando intertextualidades com segurança e habilidade. Entretanto, no âmbito da narrativa, as soluções do diretor não se mostram produtivas e, muitas vezes, as adições e elisões acarretam prejuízo para a compreensão do sentido do texto. Existe, ainda, uma lacuna do ponto de vista da *trama*, uma vez que Antunes não foi capaz de aplicar na estrutura do telefilme a mesma reflexividade do texto e reproduzir o estilo do texto de partida utilizando os recursos próprios do aparato audiovisual, a fim de estabelecer com o espectador uma relação parecida com a que o texto estabelece com o leitor. A peça autoconsciente não foi adaptada como obra audiovisual autoconsciente, perdendo um dado fundamental de sua estrutura e, consequentemente, do sentido. fica uma lacuna estética entre texto e adaptação

Na *mise-en-scène*, Antunes recupera a vocação expressionista do texto, que está também relacionada ao melodrama, pois, segundo Richard Murphy (1999), apoiado nas acepções de Peter Brooks (1976), as formas melodramáticas mais ambiciosas e sofisticadas compartilham características fundamentais com o expressionismo. Essa forma de melodrama funciona como um contra-discurso, trazendo à tona significados reprimidos e inarticuláveis pelos discursos e modos de representação mais convencionais, como o realismo. O que Murphy chama de *melodrama expressionista* seria, portanto, um modo de representação melodramática em que o excesso é utilizado como instrumento expressivo para temáticas psicológicas ou ideológicas *irrepresentáveis* pelos modos convencionais. Murphy argumenta que:

> [...] as formas melodramáticas mais ambiciosas são bem sucedidas em tematizar os problemas sociais e psicológicos mais amplos, além de uma preocupação limitadora com personagens individuais (que no melodrama consequentemente tendem a ser caracterizadas como "tipos" ao invés de indivíduos "críveis", com sua própria interioridade) e também além da polarização esquemática das forças maniqueístas operando no seio da família. (MURPHY, 1999, p. 148) 10

O texto de Nelson Rodrigues encaixa-se perfeitamente nesse conceito de *melodrama expressionista*, como modo hiperbólico que teatraliza as emoções, transformando a experiência em experiência-limite e provocando, por meio da narrativa autoconsciente e ambígua, instabilidade e inquietação.

> [o melodrama expressionista] além de sua retórica abstrata e da qualidade extremamente simbólica ou excessiva de suas imagens e *tableaux*, é caracterizado por um alto nível de autoconsciência e por uma clara rejeição às convenções melodramáticas mais "afirmativas" (como o *happy-end*, o triunfo final do bem e a erradicação do mal). Em outras palavras, com sua autoconsciência, sua rejeição à convenção e suas arriscadas tentativas de encenar "um drama fundamental da vida moral" os melodramas expressionistas mais vanguardistas têm precisamente as qualidades que Brooks associa às formas melodramáticas mais ambiciosas e sofisticadas ou "superiores" no topo de sua ordem hirárquica do gênero (MURPHY, 1999, p. 153).[11]

A autoconsciência é um traço fundamental do texto e do melodrama expressionista, porém é uma dimensão que Antunes não conseguiu alcançar. Embora sua *mise-en-scène* logre gerar *estranhamento* e em alguns momentos até se aproximar de um efeito de distanciamento brechtiano, persiste ainda uma lacuna entre texto e obra audiovisual no que concerne à linguagem. Sem esse traço autoconsciente, perde-se sentido, densidade dramática e, principalmente, perde-se a questão essencial da mediação de Alaíde e o que essa mediação põe em jogo.

Os recursos utilizados por Antunes são eficazes no intento de dar ressonância aos temas de *Vestido de noiva*, entretanto, a lacuna estética, no âmbito da linguagem e da estrutura narrativa é intransponível. A *mise-en-scène* expressionista de Antunes consegue

---

[10] "[...] the more ambitious melodramatic forms succeed in invoking the wider social and psychological issues over and beyond a restrictive concern with individual characters (which in melodrama consequentely tend to be cast as "types" rather than "believable" individuals with their own interiority) and also beyond the schematic polarization of the manichaeistic forces operating within the family."

[11] " For besides its abstract rethoric and the heavily symbolic or overdetermined quality of its images and tableaux, it is characterized by high-degree of self-consciousness and by a clear rejection of the more "affirmative" melodramatic conventions (such as the happy-end, the final vindication of good and the banishment of evil). In other words, with their self-consciousness, their disavowal of convention and their risky attempts to stage "a fundamental drama of the moral life", the more progressive expressionist melodramas share precisely the qualities Brooks associates with the ambitious, sophisticated or "higher" melodramatic forms at the top end of his hierarchical ordering of the genre."

abarcar a ambiguidade contida no texto de origem, já que as personagens e conflitos são apenas pontos de partida para abordar as contradições que existem em uma sociedade cuja bússola moral está desnorteada.

Já Joffre Rodrigues, com a sua representação esquemática e ingênua, só consegue atingir a dimensão folhetinesca do drama e diluir completamente o seu sentido, submetendo-o a um universo simplista e auto-contido, em que não há espaço para contradições e ambiguidades.

O que se vê é o uso do expediente melodramático em duas clivagens diferentes: de um lado o melodrama expressionista, que reverbera o drama e permite um adensamento dramático; de outro, o melodrama mais convencional, que simplifica e esquematiza as relações e reduz o drama à fábula para torná-lo mais palatável.

5.3.A dama do lotação: a comédia erótica e o seriado de "alto padrão"

Em uma época de produção abundante no cinema brasileiro, amparada pela Embrafilme, ainda na esteira da potência dos filmes do cinema novo e cinema marginal, em 1978 é lançado *A dama do lotação*, de Neville D'Almeida, adaptado do conto homônimo de Nelson Rodrigues, maior exemplo de sucesso do "filme de mercado" e segunda maior bilheteria registrada no cinema nacional por quase duas décadas. No contexto de produção do cinema naquela época havia, de um lado, o impacto inconteste causado pelos cinemanovistas (muitos deles ainda produzindo) e, de outro, a hegemonia de mercado do gênero da comédia erótica, popularizado sob a alcunha "pornochanchada". *A dama do lotação* instala-se em um ponto curioso nesse sentido, pois flerta com os cinema modernos, com o cinema marginal e com umaa herança do cinema novo, porém, no geral, encaixa-se mais no estilo grosseiro e popularesco da comédia erótica. O filme até respira um pouco nos raros momentos em que se vê uma réstia de potência estética, mas logo é sufocado pelo estilo convencional e vulgar de representação. Neville D'Almeida absorve em seu estilo, tanto um modo de fazer grosseiro, recorrente nas comédias eróticas, quanto certa ironia, que guarda, embora em um tom bem mais ameno, algum parentesco com as interpretações que Arnaldo Jabor fez da obra de Nelson Rodrigues em suas duas adaptações: *Toda nudez será castigada* (1972) e *O casamento* (1975).

Sônia Braga (Solange), no auge de sua carreira, é o alvo do olhar *voyeur* de uma câmera disposta a explorar ao máximo seus atributos de *femme fatale*. Não faltam imagens-fetiche da atriz, muito à vontade no papel de sedutora e na exposição da própria nudez. Solange é a figura de uma sexualidade desenfreada em um ambiente urbano, meio em que libera seu desejo, dividida entre o gozo sexual fora do casamento e o amor casto com o marido (onde o sexo não tem lugar, é sujo, impuro), misto de prazer e culpa que caracteriza a personagem. É na multiplicidade de corpos e toques do dia-a-dia da cidade que Solange encontrará a liberação que não existe na sua vida de esposa burguesa (XAVIER, 2003b). A mulher é retratada pela ambiguidade "pureza/impureza", muito comum na obra de Nelson Rodrigues. O drama de Solange está na esfera da pergunta "o que quer uma mulher?", explicitada na canção-tema do filme, de Caetano Veloso, que também alude à questão do desejo ("a eternidade da maçã") e da dualidade ("todo corpo, todo medo, todo pranto está cheio de céu e inferno"). Contraditoriamente, *A dama do lotação* falha em assumir a

perspectiva feminina na relação com o desejo, e acaba por privilegiar um ponto de vista masculino, em que Solange (Sônia Braga) é o objeto do olhar e do desejo, atendendo às expectativas de uma busca pelo erotismo da imagem e não a um suposto senso de liberação feminina. A ironia maior fica por conta da figura do psicanalista, oportunidade que Nelson – que colaborou diretamente no roteiro – aproveita para espicaçar a psicanálise, moldando o terapeuta como uma caricatura do discurso relativista dos novos valores que não colam. Sobre o tom cômico-grosseiro, a mistura de estilos e o lugar da mulher em *A dama do lotação*, Ismail Xavier comenta:

> A irônica referência aos padrões modernos de dissolução da velha ética ganha, aqui, outro torneio, na ênfase dada a essa demanda da mulher, que faz da escuta psicanalítica um substituto da consciência moral e da fala do paciente uma forma de confissão religiosa cuja expectativa é a penitência (outra face, sublimada, do seu "me bate e me xinga" gritado nos lances de comédia erótica). (XAVIER, 2003b, p. 192-93)

A narrativa é estruturada de forma que o espectador tem, antes do marido, a certeza do adultério de Solange – acompanhando as cenas explícitas de sua liberação sexual. Carlinhos, diferentemente do Bentinho de Machado de Assis, confirma objetivamente suas suspeitas, tendo na confissão da esposa o golpe final de sua mortificação de homem traído. Nesse ponto, a estrutura funciona no esquema tradicional do melodrama, em que compartilhamos com a personagem o segredo da traição, e sustenta-se um jogo em que o marido é, de fato, o " último a saber". Essa organização do filme adaptado subverte a do conto de origem, em que o narrador-onisciente está ligado à personagem do marido e o leitor descobre, ao mesmo tempo que ele, a verdade da traição de Solange. Entretanto, no filme, não compartilhamos o olhar subjetivo da personagem feminina. O narrador/câmera que acompanha Solange não privilegia seu ponto-de-vista, seu drama interno, é antes a cristalização de um ponto-de-vista externo, atrelado ao olhar masculino, mais interessado na atração *voyeur*, no que há de sedução e de fetiche na personagem do que em responder à questão "o que quer uma mulher?". A montagem claramente privilegia a exposição dos corpos, especialmente do corpo de Sônia Braga, objeto do desejo masculino dentro e fora do filme. O apelo *voyeur* chega a tal ponto de exagero que em certos momentos o filme se aproxima de um videoclipe erótico, em cenas de sexo alongadas demais, embaladas pelo fundo musical, que nada acrescentam narrativamente e não têm outra razão de ser além de atender à demanda por imagens "ousadas", típica dos anos 1980. Nessas sequências, o ponto-

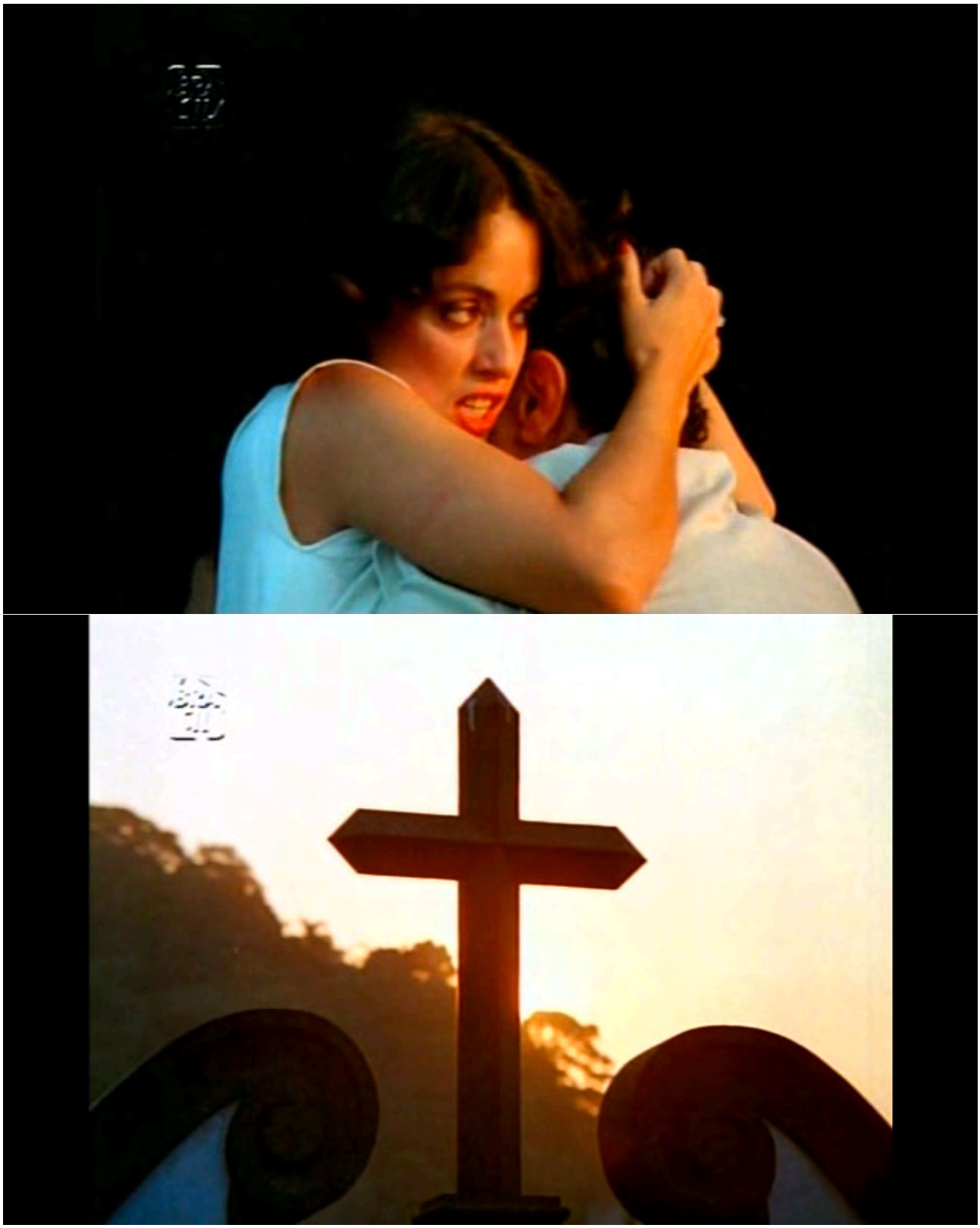
de-vista da câmera é quase sempre o de um observador que “espia” a cena, identificando o espectador com esse olhar *voyeur*, quase como se fosse ele próprio a testemunhar as aventuras sexuais de Solange, num dar-a-ver compulsivo que torna explícito o que era muitas vezes implícito no texto. Nesse caso, a prioridade não é a narrativa, e nem o desenvolvimento de um estilo próprio, mas a rentabilidade dessas imagens num contexto em que o apelo erótico era a chave para o sucesso no cinema nacional.

Em regra, o que se vê ao longo do filme é uma decupagem clássica um tanto rudimentar, no uso convencional do campo/contracampo nos diálogos e às vezes até elaborando menos ainda, com sequências filmadas com a câmera praticamente fixa em um plano de conjunto. As sequências mais interessantes e mais vivas do filme são aquelas que fogem a essa regra, nas quais vemos planos menos convencionais que parecem dialogar com os cinemas modernos. Algumas externas no ambiente urbano, por exemplo, detêm-se na imagem das pessoas comuns no espaço, numa aproximação da experiência real de cidade que remonta ao neo-realismo italiano, ao cinema novo e também à experiência de adaptação rodrigueana de diretores como Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirzsman. Porém, o ápice de valor estético e originalidade no filme certamente são as sequências do sonho de Solange e do encontro sexual no cemitério. Na primeira, a câmera em *plongée* filma Solange se debatendo em um alambrado, enquanto repete o mote “me bate, me xinga”, e faz um *traveling* que acompanha sua perambulação rítmica em meio a vários ônibus. É praticamente um plano-sequência, embora um tanto curto para ser classificado, a rigor, como tal (pouco menos de um minuto), mas reconhece-se aí uma conexão com esse conceito e com a “montagem negativa”, descrita por Bazin (1981). Tornou-se comum em filmes voltados para o grande público o uso de sonhos das personagens como válvula de escape, em que o diretor pode expressar-se mais livremente e filmar de forma menos convencional.

Fotogramas 42 e 43: o ponto de vista voyeur em A dama do lotação

Fotograma 44: Solange se debate na grade na sequência do sonho

Já na sequência no interior de um cemitério, Solange e um de seus incontáveis amantes anônimos protagonizam uma ruidosa cena de sexo explícito à luz do sol e sob o olhar de homens e mulheres que passam, seguindo um cortejo fúnebre. A explicitação desse inelutável desejo de exibir-se da personagem refere-se ao próprio filme, deixando espaço para a discussão metalinguística do jogo entre olhar *voyeur* e impulso exibicionista. No fim da sequência, a imagem do gozo de Solange é seguida pela imagem de uma cruz, representando, imageticamente, a relação entre prazer e culpa presente na personagem, que alcança um prazer sadomasoquista transgredindo a moral cristã, na qual se enreda cada vez mais, à medida que a desrespeita. A simbologia judaico-cristã, já tematizada na música de Caetano ("a eternidade da maçã", "tempo da serpente nossa irmã"), é representada agora no campo da imagem, coroando a oposição entre moral e desejo e o imbricamento dessa relação. Para não fugir às regras de encenação naturalista, o plano da cruz não é apenas uma maneira de mostrar a dimensão emocional da situação, afinal a presença dela está justificada diegeticamente. A importância desse plano está na representação imagética da tensão prazer–culpa cristã e na indicação de um parentesco entre pulsão sexual e pulsão de morte, revelada na fala da personagem, que diz olhar os túmulos na esperança de um dia achar seu nome escrito em algum deles.



Fotogramas 45 e 46: A relação entre prazer e culpa representada no campo da imagem na sequência do cemitério

Fotograma 47: Plano da sequência do cemitério em que a posição do corpo de Solange remete à imagens da crucificação

Essas sequências destacadas, e uma ou outra não comentada aqui, são o que dá alguma vitalidade e rendimento estético ao filme. De resto, o que se vê é a repetição contínua do tema da *femme fatale* e variações dentro da representação explícita das infidelidades de Solange. A escolha por reduzir o drama da personagem e dilatar o conteúdo erótico é patentemente demonstrada na sequência final, em que se ouve a voz *over* de Solange e do psicanalista, enquanto no plano da imagem nós a vemos, mais uma vez, caminhando em direção a sua liberação sexual em meio à cidade. O diálogo é um dos mais ricos e reveladores do filme, em que a personagem declara não entender ela mesma por que, mesmo amando o marido, "se entrega a qualquer um" e chega ao ponto da histeria na sua ânsia por entender por que não sente horror de si mesma, diante de seus atos, ao que o analista responde com um discurso moderninho relativista. Tal diálogo ocorre enquanto já vão subindo os créditos do filme, numa opção clara por não dar muita ênfase aos dilemas internos da personagem e não adensar o drama.

O som – com exceção da trilha sonora que traz um pouco de cor e vida à aridez do universo sonoro do filme – não funciona como reforço dramático e não traz adensamento à trama e às personagens. Diferentemente do que se via no cinema mais independente, a transformação de insuficiências técnicas em efeito potencializante de uma proposta estética, ou o uso de um som anti-realista com objetivos dramático-narrativos consistentes, nesse caso

o resultado não-naturalista do som era apenas um indicador da incompetência ou impossibilidade de realizar um som naturalista a contento. O defeito não era efeito, era defeito mesmo. A falta de textura nas vozes e nos diálogos empobrece a narrativa e imprime às cenas um tom opaco, sem brilho, sem vida.

A música, em *A dama do lotação*, situa-se num ponto privilegiado. Na contramão dos outros elementos sonoros, ela tem um lugar de destaque na tessitura dramática. A canção "Pecado Original", de Caetano Veloso, acompanha os créditos iniciais do filme e anuncia o que será a tônica do drama: a tensão entre desejo e culpa. A música de Caetano funciona como *leitmotiv* para o filme, permeando toda a trama e dando sentido ao que se passa. Embora muitas vezes o uso da trilha tenha a função, ao que parece, de preencher o vazio sonoro das cenas em que não há diálogo, é também o que há de mais rico no universo sonoro do filme. A música adensa o drama e funciona também como contrapeso poético para o tom, às vezes grosseiro, da representação. Um tanto preso às demandas do imperativo *voyeur* do drama erótico, o filme alcança nova conotação, quando as imagens, confrontadas com a letra da canção, ganham o contorno de pergunta existencial. O interminável desfile de amantes ocasionais de Solange corresponde ao contínuo desenrolar da incapacidade humana de saber "onde colocar o desejo". Na já referida sequência de sexo no cemitério, ouve-se a melodia de "Pecado original" tocada em um órgão, selando a relação entre gozo e pecado, desejo e culpa, pois é a mesma mulher a Solange que se deleita com um estranho no cemitério e a que, depois, vela o marido com o rosário em mãos fervorosas.

A característica principal de *A dama do lotação* é um naturalismo que busca atrair o público pela carga de erotismo das imagens, atendendo a uma demanda de voyeurismo típica do mercado dos anos 80. Entretanto, existem aqui e ali tentativas de construir uma linguagem mais original e uma relação de imagem e som que transcenda o naturalismo. Essa mistura de estilos e intenções se traduz na montagem, em que vemos ora uma linguagem convencional e o encolhimento do drama, ora momentos de vitalidade e rendimento estético em que o sentido se amplia. O que há de mais rico no filme tem parentesco quase direto com os cinemas de vanguarda das décadas anteriores à sua realização – o que torna patente o percurso de Neville como cineasta marginal – e com um estilo tragicômico que se reporta ao diálogo de Jabor com a obra de Nelson Rodrigues. O filme amplia sua densidade na medida em que aprofunda o diálogo com as temáticas rodrigueanas de maior ressonância e faz-se mais rarefeito quando busca o prazer visual *voyeur* – o que, não obstante, deve ter sido o mais provável fator do inusitado sucesso de público. A despeito de um notório potencial estético, que poderia ter rendimento se explorado, as concessões ao mercado sobrepõem-se ao que havia de potência

criadora, e o alcance dramático encolhe à proporção que o erotismo esvaziado de sentido se expande. Nem sempre é fácil fazer a distinção de onde se ganha, dramática e esteticamente, com a exposição da nudez e o sexo explícito, e onde a repetição exaustiva desse "dar-a-ver" se transforma em obstáculo para o adensamento do drama. Muitas vezes é tênue a linha que divide um e outro. É importante refletir: até que ponto a explicitação do sexo pode contribuir para a elaboração das questões relacionadas à trama e reestabelecer o jogo que Nelson Rodrigues construía com o leitor/público?

Indiscutivelmente, no texto adaptado por Euclydes Marinho e dirigido por Daniel Filho estão presentes o senso conciliatório e o decoro próprios da televisão brasileira. O roteiro, aqui, é o mais "fiel" possível ao texto original, o que configura mais uma tentativa ingênua de simplesmente transpor uma obra de uma linguagem para outra em tudo diferente. O recurso utilizado é igualmente ingênuo: uma voz *over* relata os acontecimentos, tal qual o narrador onisciente do conto, o que, na voz experiente e irretocável entonação de José Wilker, em contraposição às cenas insossas que vão "ilustrando" a narrativa, funciona mais como radionovela. Se é exatamente a articulação de imagem em movimento e som que caracteriza e identifica a televisão – assim como o cinema – como meio expressivo e linguagem, qual o sentido de privilegiar uma narração que não explora as possibilidades da imagem? Por que utilizar um recurso próprio da literatura (e do rádio) quando a adaptação é exatamente a operação de se traduzir uma obra de uma linguagem para a outra?

A operação é tão literal que beira o pueril: o narrador quase sempre descreve aquilo que a imagem exibe, ou comenta aspectos que poderiam ser vistos na atuação e no gestual dos atores que dão (ou deveriam dar) vida às personagens. A preponderância da palavra, em detrimento da imagem, denuncia a incapacidade de buscar nos recursos próprios da linguagem da teleficção elementos que possam servir como veículo das temáticas e características já presentes no texto e dar corpo e vida própria à adaptação. A aproximação um tanto didática (*show* e *tell* simultâneos) talvez haja se apoiado na suposição de que esta seria a forma mais eficaz de comunicar a obra rodrigueana a um público mais amplo, não-leitor de Nelson Rodrigues, que teve pouco ou nenhum contato anterior com o autor. De qualquer forma, a redundância em nada contribui para a expressividade e atribui um caráter ilustrativo a essa adaptação, como se fosse um correspondente imagético direto ao que se diz na narração. Esse é um problema já tradicional na adaptação de autores cuja narração característica constitui um elemento seminal da obra, principalmente daqueles que utilizam o discurso indireto livre. Se o cerne da obra reside, em grande parte, no estilo da narração, adaptá-la sem recorrer a essa narração constitui um desafio. No caso dos contos de Nelson

Rodrigues, e, mais especificamente, de *A dama do lotação*, é o narrador quem dá o tom irônico e potencializa os desdobramentos da trama. Ângela Maria Dias (2013, p. 57-58) comenta sobre o sadismo do narrador rodrigueano diante do universo que cria:

> Mais do que a moralista exibição da estreiteza e da inautenticidade das máscaras sociais, o intelectualismo sádico do narrador, pelo profundo distanciamento que manifesta diante de seus personagens, propõe uma espécie de explosão anárquica do mundo de convenções e hipocrisia, em nome de um absoluto de verdade e perfeição inalcançáveis.

Embora o recurso ao narrador *over* seja uma tentativa de conservar o caráter irônico do conto, na relação construída com a imagem quase banal, a ironia não ganha relevo e se perde no estilo apagado e conciliatório da *mise-en-scène*, intensificado pela rasura da atuação de Maitê Proença no papel de Solange, que não dá conta das questões da personagem. Enfim, acaba se sobressaindo o caráter anedótico da trama.

Fotograma 48: A encenação sem nuances de Maitê Proença no papel de Solange

A encenação da trama como "crônica de época", por si só, já dilui as questões tratadas e promove, ao mesmo tempo, um senso de distanciamento e superação, como se aquela sociedade retratada por Nelson estivesse, há tempos, fora do horizonte de observação e das vivências do espectador. A relação com a realidade fica mais frouxa, e é aí que reside o trunfo do senso conciliatório televisivo na adaptação de Nelson. Embora o "desagradável" da obra rodrigueana não se ajuste aos imperativos de simplificação de conflitos da teleficção, a

adaptação “de época” promove uma dissociação do real que ameniza as implicações do drama e permite que ele se transforme em um produto muito mais palatável e adequado para o gosto televisivo. No *A dama do lotação* de Daniel Filho o tom é tão ameno que os conflitos passam quase despercebidos, a tensão prazer–culpa não se faz presente e a estrutura anedótica faz com que o interesse central seja o caráter “curioso” do caso.

As imagens asséticas destoam completamente dos temas abordados e esse é um tratamento quase oposto à escolha de Neville de encenar hiperbolicamente o fluxo do desejo sexual no espaço da cidade, materializado no roçar dos corpos em ônibus lotados e nas democráticas incursões de Solange por diversos cenários urbanos em suas aventuras sexuais. A estética do *film noir* pretendida por Daniel Filho, diluída no estilo assético e mais "naturalista" da fotografia, quase passsa despercebida, não fosse a intenção declarada do diretor, é bem possível que o houvesse. O *noir* amaneirado da adaptação, perceptível apenas pela utilização de alguns elementos semânticos desse gênero, é "estetizado" e se adequa ao tipo de imagem vista mais comumente na TV, embora transpareça um notório esmero na busca por uma imagem de "alta qualidade", que se destaque do resto das produções mais rotineiras. É como se fosse uma versão "light" do *film noir*, amenizada, para não desagradar o gosto domesticado do público.

Fotograma 49: O uso sutil e amenizado da luz e sombra no *noir* amaneirado de *A vida como ela é...*

Embora haja, claramente, a intenção de uma "ousadia" que não é própria da teleficção da época, o decoro ainda impera. O apelo moderadamente erótico gratifica e corresponde às expectativas de uma audiência que anseia pelo "escandaloso" e "pornográfico" tantas vezes associado ao nome de Nelson, ao mesmo tempo que mantém o recato e evita o possível choque causado por imagens demasiadamente gráficas. Essa modulação também não contribui para a compreensão do sentido e adensamento dos dramas, só obedece a uma outra lógica de mercado, e inverte, em essência, a insistência do autor naquilo que é "desagradável".

Fotograma 50: Mesmo o "ousado" televisivo ainda está submetido a um intenso padrão de decoro

Se Neville D'Almeida não foi totalmente bem sucedido em inverter a perspectiva da trama e adotar o ponto de vista feminino de modo a adensar o drama, certamente tem para si o mérito de atualizar e transportar para o tempo presente as questões tematizadas no conto. Ambientado em algum momento entre o final dos anos 60 e o início da década de 1970, o filme retoma as questões abordadas no texto e opõe a relação de imbricamento entre prazer e culpa ao discurso moderninho em que tudo é aceito e muito natural, discurso que tudo justifica, mas não dá conta das contradições inerentes ao ser humano. Neville contou com a colaboração do próprio Nelson Rodrigues no roteiro, o que notoriamente contribuiu para a ampliação das questões presentes na trama original e a incorporação de outros elementos recorrentes no repertório temático do autor, com destaque para o incesto simbólico na relação de Solange com o sogro (ela o chama de "papai"), que também é uma extensão da relação incestuosa do próprio Carlinhos com Solange (Alex e Carlinhos não se cansam de compará-la

à falecida mãe do marido). Aliás, a propósito da adição, no filme, da sequência em que Solange seduz o sogro, insulta-o com cusparada, xingamentos e bofetadas, até culminar "açoitando-o" com a gravata enquanto ele, de quatro em uma cama de motel, redonda e giratória, é cavalgado por ela, seminua e triunfante, personifica uma espécie de rendição um tanto ridícula, não deixa de suscitar especulações extrafílmicas. No conto, o sogro é um general[13] e não foi incluído no rol dos homens seduzidos por Solange. Considerando o contexto histórico-político de produção do filme, na vigência da fase mais sombria da ditadura militar, é difícil não ver, sobretudo nessa cena da cavalgada, uma intenção de profunda e sagaz ironia. De quem seria? De Neville? Do próprio Nelson?

O tratamento sardônico do sogro, que declara ser um "homem de bem" enquanto acaricia a nora, que o chama de "cachorrão", [14]nessa que é uma das sequências mais grotescas do filme, independentemente de implicações extrafílmicas contribui para a composição de um microcosmo rodrigueano de hipocrisia. Esse excesso na representação relaciona-se diretamente com uma das principais funções do melodrama mais sofisticado, de dar conhecimento àquilo que não pode ser contido nos modos de representação avalizados pela ordem dominante. O "desejo antissocial", ou seja, o desejo que não pode ser contido ou explicado pelos discursos morais vigentes, é *irrepresentável* pelo realismo, fazendo necessário se recorrer aos impulsos primários da teatralidade (o exagero, a desmedida, a preponderância do gesto) para encenar desejos libertados numa transgressão de repressões sociais e psicológicas traduzida na imagem.

Também relevante é a adição do segredo revelado pela velha amiga da família, sobre seu caso amoroso com a falecida mãe de Carlinhos. A idolatrada esposa do viúvo, referida por ele o tempo todo como "uma santa", era fria, segundo o pai. Ao aconselhar Carlinhos sobre a suposta frigidez de Solange, o pai afirma categorigamente que a falecida esposa "era santa porque era fria!". Nessa passagem, amplia-se ainda mais a identificação de Solange com a sogra e reitera-se o tema da trama: ambas portadoras de uma pretensa "frieza"

---

[13] "O pai dele, viúvo e general, em vésperas de aposentadoria, tinha uma dignidade de estátua; […] O velho e diabético general poderia pôr a mão no fogo pela nora. Qualquer um faria o mesmo. E todavia..." (RODRIGUES, 1992, p. 216 e 217)

[14] Tendo em vista a relevância da música-tema como elemento aglutinador da trama, parece coerente assumir que esse epíteto tem como referente verso que diz: "[...]Sonho de ter uma vida sã/ Quando a gente volta o rosto para o céu e diz, olhos nos olhos da imensidão: eu não sou cachorro, não!". Nesse contexto, a frase alude ao anseio de não ser controlado pelo instinto animal. O sogro, no entanto, completamente subjugado pelo desejo, trai essa aspiração e reafirma a condição de "cachorro".

ou frigidez conjugal, todavia, limitada aos maridos, liberando seus respectivos desejos sexuais fora das amarras do casamento; uma, na expansão desenfreada da sexualidade no circuito urbano e a outra, na insuspeita relação homossexual com a amiga de infância.

Essa amostra dos desdobramentos possíveis da trama, reiterando e atualizando alguns dos temas já presentes no texto, mesmo que ainda um tanto limitada pelo imperativo mercadológico, contrasta com a escolha da TV de reduzi-lo a “crônica de época”, de modo que se perde o horizonte de alcance e o que sobra de Nelson, de fato, é apenas a reprodução do estilo, já muito esvaziado de sentido.

5.4. Diabólica e O anjo: o desencontro entre aprimoramento técnico e rendimento estético

O episódio "Diabólica" do filme *Traição* (1998), dirigido por Cláudio Torres, começa com um homem, em meio a um cenario urbano tempestuoso, carregando nos braços uma garota inerte, na chuva, ate uma delegacia de policia. Lá dentro, um gabinete mal iluminado por velas, dá início a um depoimento que chama o *flashback*, através do qual se revelará o assassino de Alicinha (Ludmila Dayer), sua cunhada. Desde o primeiro plano já se define o caminho escolhido para a representação, que alude ao estilo próprio dos filmes de suspense e terror.

Fotograma 51: a caracterização sombria do Rio de janeiro

Fotograma 52: Daniel Dantas com a adolescente nos braços no início da narrativa

O conto *Diabólica* traz como tema uma variação recorrente do ressentimento entre os pares na obra rodrigueana: a rivalidade entre duas irmãs, em disputa pelo mesmo homem. A narrativa começa no dia do noivado de Dagmar (Fernanda Torres) e Geraldo (Daniel Dantas). Após a troca das alianças, a moça adverte o noivo sobre traição: ela não acredita em fidelidade masculina, mas não admite qualquer interesse pela irmã, Alicinha, uma menina de 13 anos, em relação a quem nutre ciúmes doentios. Para a família, Dagmar faz o mesmo alerta. A noiva acaba por despertar o interesse de Geraldo, que não prestava muita atenção à menina. Como é comum em personagens de Nelson Rodrigues, Dagmar é a mola propulsora do processo que acreditava estar detendo.

É nesse contexto que Alice, a cunhada – "diabólica", como já informa o título – irá seduzir Geraldo, o noivo da irmã mais velha. Alicinha percebe os olhares do cunhado e passa a provocá-lo. Impotente, ele acaba se rendendo às investidas e a garota, perversa, passa a chantagear o rapaz: se ele não se render aos seus caprichos, ela contará a todos, inclusive Dagmar, o que houve entre eles. O cunhado, que sente um misto de atração e ódio pela garota, acaba encurralado. No filme, o mecanismo do *flashback* intercala a confissão de Geraldo na delegacia, por meio de suas memórias o espectador toma conhecimento da trama. Aos poucos, vai se revelando o processo desencadeado por Dagmar, que resultou na morte da irmã. O episódio tem claras ressonâncias góticas, num relato que se dá na casa isolada e sombria da família, quase sempre à noite, em tom propositadamente sinistro. Tendo como referência o

thriller e o filme de horror, a *mise-en-scène* funciona sempre nessa chave. O *flashback* como recurso narrativo, muito comum nos filmes de suspense, dá corpo a essa releitura do drama.

Fotograma 53: Ressonâncias claramente góticas em *Diabólica*

A caracterização de Geraldo reitera a temática do colapso da figura masculina, impotente e fraco, o cunhado se deixa enredar no jogo de sedução da adolescente. A atuação de Daniel Dantas reforça a posição de impotência do personagem, na fala vacilante, quase gaguejando, cada vez mais encolhido e cabisbaixo, à medida que se desespera no duplo papel de amante e cunhado.

O filme é repleto de referências ao repertório do horror, explorando bastante a relação anjo/demônio na figura da menina, como na cena em que ela se fantasia de "anjo" para o carnaval, exibe-se para o cunhado em atitude perversa e sussurra em seu ouvido "Amanhã eu vou de diaba". Outra referência que perpassa a trama é o crucifixo de Dagmar, com o qual ela presenteia o noivo, como que para "protegê-lo" da presença diabólica da irmã, e que fecha o ciclo do jogo de disputa entre Alicinha e Dagmar: Geraldo acaba por assassinar a cunhada, asfixiando-a com o crucifixo fornecido por Dagmar, num lance que claramente recupera a tradição do "exorcismo" típico do filme de horror.

Fotogramas 54 e 55: imagens que referenciam o repertório do horror em Diabólica

Além da intertextualidade com o filme de horror, o filme, na expansão do conto, preenche espaço com enxertos de outros textos de Nelson, reproduzindo, por exemplo, um diálogo que se dá entre Alaíde e Lúcia em *Vestido de noiva*, aqui protagonizado por Dagmar e Alice. Um outro lance que pretende reproduzir as temáticas rodrigueanas é a revelação da

mãe, na delegacia, com o corpo da filha em seus braços, de que Alicinha não era filha de Reinaldo, mas de um amante. Enquanto Dagmar grita por Geraldo diante de uma cela – mais apaixonada do que nunca agora que o noivo eliminou a ameaça da irmã – a mãe, histérica, berra a plenos pulmões a existência do amante.

O tom mais sério, sombrio, do filme, elide a ironia e sarcasmo característicos dos contos de *A vida como ela é...*, o caráter de crônica é substituído por uma aura de caso extraordinário. Uma das consequências dessa abordagem é que, como a caracterização "de época" – aqui não fica muito claro em que tempo se passa a história, o uso de objetos antiquados na composição dos ambientes confunde essa temporalidade, mas, através de algumas indicações parece ser contemporânea à produção do filme – descola o drama da realidade presente, o que trai uma das principais funções do texto: fornecer um espelho da sociedade que mascara e finge ignorar o que se passa no seio da "sagrada" família.

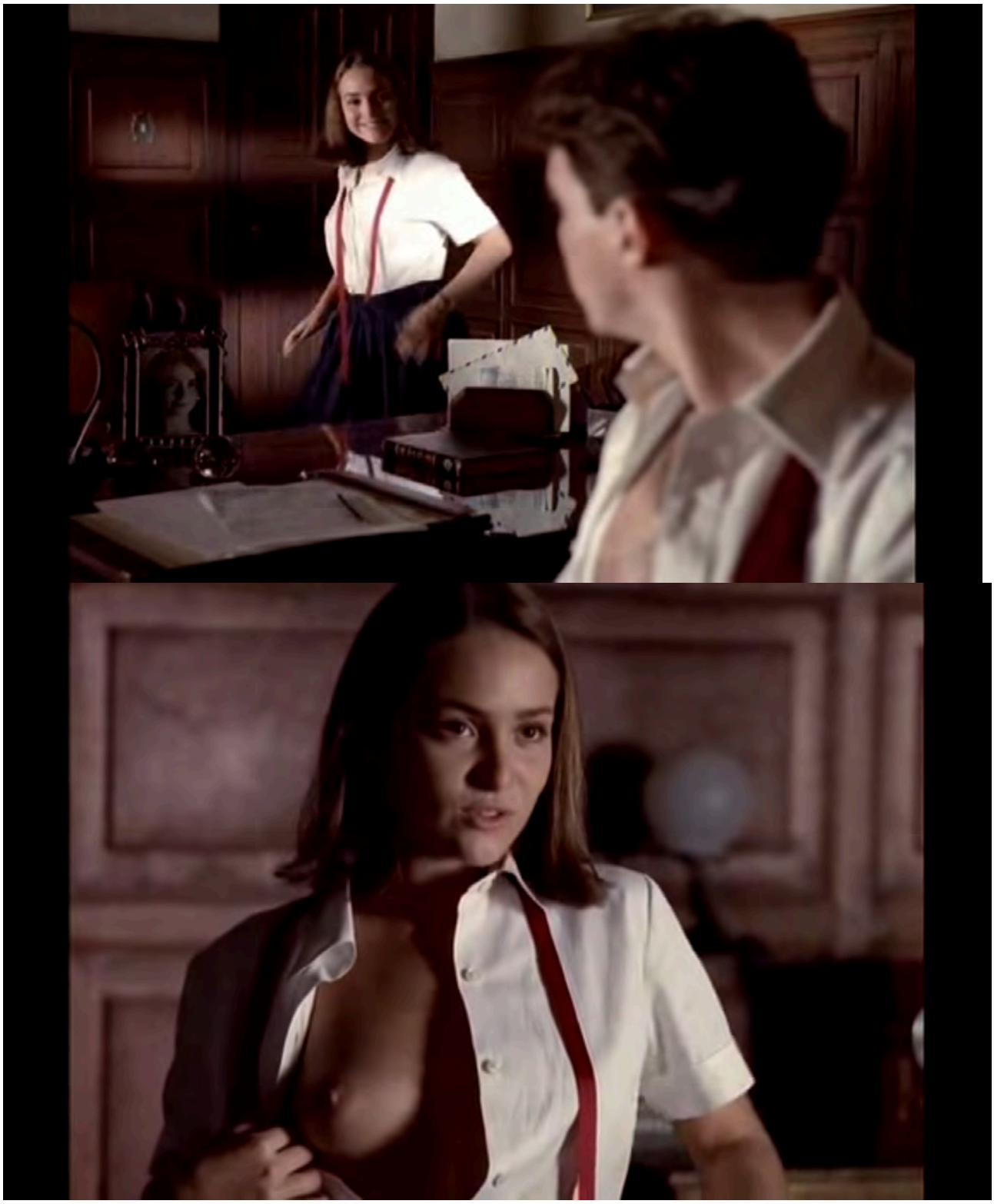
A apropriação do gênero, embora feita com competência e qualidade técnica, se mostra insuficiente para reverberar e adensar o drama. O primeiro problema talvez seja que, mesmo reconhecido o capricho em transformar o Rio de Janeiro em um lugar lúgubre e ameaçador, dando novos sentidos a símbolos icônicos da cidade como o Cristo Redentor e o Corcovado, a narrativa estilizada como filme de horror não convence como dado cultural brasileiro, o que representa uma lacuna significativa se tratando da adaptação de um autor como Nelson Rodrigues. O segundo entrave, que também está ligado ao primeiro, é que a aura de "caso extraordinário" destitui a narrativa do caráter de crítica de costumes e desemboca em um terreno até um pouco "sobrenatural". A caracterização de Alicinha remete à criança "possuída" ou mesmo "diabólica" do filme de horror, presente em longas como *A profecia* (1976) e *The child* (1977). A Alicinha do conto, mais semelhante a personagens como Maria Cecília de *Bonitinha, mas ordinária* e Glorinha de *O casamento*, filhas mimadas de pais ricos, que submetem todos a seu redor a seus caprichos, e têm como principal arma a sedução, dá lugar a uma Alicinha mais maléfica que sedutora. A representação do desejo mimético da irmã mais nova, perde espaço no filme para a encenação de uma perversidade de certa forma desmotivada e inexplicável, a "pura maldade" que é recorrente no gênero de horror.

Fotograma 56: Alicinha, retrata como "menina malvada" do filme de horror

Já no episódio de *A vida como ela é...* adaptado do conto *Diabólica*, que recebeu o nome de *O Anjo*, num jogo de palavras que busca recuperar a ironia de Nelson. O estilo é quase oposto ao episódio do filme, acentuadamente cômico e com a fotografia "assética" que caracteriza o seriado. Se no filme a imagem era sempre propositadamente sombria e sinistra, aqui o que se vê são ambientes muito iluminados e praticamente só cenas todas diurnas, até mesmo o assassinato da cunhada se dá em um cenário banhado de luz. O empenho na busca por uma imagem de “alta qualidade” e indiscutivelmente “bem feita” é patente. A sequência inicial acontece no dia do noivado de Dagmar e Geraldo, em meio à festa na casa da família, e a narrativa toda continua em ordem cronológica.

Fotograma 57: A imagem "assética" de *O anjo*

Alicinha, interpretada por Gabriela Duarte, aqui é encarnada como o próprio estereótipo da "ninfeta". A caracterização clichê e quase vulgar de Gabriela Duarte, não adiciona complexidade ou ambiguidade na construção da personagem, como é o caso, por exemplo, da Glorinha de Adriana Prieto.



Fotogramas 58 e 59: Gabriela Duarte encarna a "ninfeta" estereotipada

O recurso narrativo utilizado é a voz *over* do narrador (José Wilker) que reproduz o narrador onisciente do conto, que conduz a trama e a comprrensão do espectador. O didatismo do recurso prescinde qualquer elemento narrativo mais complexo, uma vez que o narrador explicita o sentido das ações das personagens. Como, por exemplo, após Dagmar gritar e dar

"graças", na delegacia, por Geraldo ter matado a irmã: a voz *over* explica a atitude inesperada da moça: “Qualquer coisa que lhe garantisse o seu homem, até mesmo o assassinato da irmã, seria uma alegria para Dagmar. Coisas da vida...”. O comentário sardônico encerra, sem nenhuma ambiguidade, o drama narrado.

A única sequência que foge ao padrão de ilustração da ação enunciada pelo narrador é quando se vê, no campo da imagem, Dagmar (Cláudia Abreu) chegando à casa ese deparando com o corpo da irmã, enquanto, na banda sonora, Geraldo (Fábio Sabag) confessa o crime ao delegado, iniciando o relato dos fatos que o espectador já conhece com "Vou ter que contar tudo do começo... Na noite do nosso noivado os pais de Dagmar deram uma festa [...]", pressupondo que o personagem irá narrar o entrecho que o espectador acaba de testemunhar. Esse recurso narrativo de acompanhar Dagmar na descoberta da irmã morta em sua cama enquanto a confissão se dá, serve ao propósito de intensificar o efeito do momento de clímax final, surpreendente, em que Dagmar se mostra exultante, aliviada e mais apaixonada do que nunca pelo noivo após o crime.

Numa vertente diferente à de *O anjo*, *Diabólica* enriquece a trama ganha corpo ao utilizar o *flashback* e a referência intertextual (tanto ao próprio Nelson como ao filme de gênero) e escapa à obviedade do recurso didático do narrador *over* como transposição do narrador onisciente literário. Entretanto, assim como a adaptação televisiva, também não consegue alcançar a dimensão mais essencial do drama rodrigueano e desloca em outra direção elementos importantes para o sentido da trama. De um lado, *O anjo* encena como folhetim a trama, recorrendo ao narrador para encorpar um pouco a rarefeita *mise-en-scène*, acentuando o tom humorístico e reproduzindo a ironia do autor através dessa operação simplória, mas sem maiores repercussões ou valor estético. Do outro, vê-se um esforço de criatividade em *Diabólica*, que intrinca um pouco mais a narrativa tenta fugir do óbvio na adaptação, tentativa em muito louvável, mas que resulta, em última instância, pouco prolífica no diálogo com a obra de Nelson Rodrigues. Embora louvável em muitos aspectos, como na reprodução primorosa do estilo do filme de gênero de horror, e no trabalho impecável dos atores, *Diabólica* sofre de um mal comum ao cinema brasileiro "da retomada": um aperfeiçoamento técnico que não é acompanhado pela qualidade do conteúdo.

CONCLUSÃO

Nelson Rodrigues é o autor mais filmado do Brasil. Desde 1952, seus textos – não somente as peças, mas também romances-folhetim e contos – foram adaptados, diversas vezes, para o cinema e para a televisão. Ao todo, contabilizam-se 22 longas-metragens, dois filmes televisivos, duas minisséries e um seriado adaptados de sua obra. No entanto, raramente essas adaptações lograram construir uma relação bem-sucedida de diálogo com a obra e o autor, sendo mais comum o uso do nome de Nelson Rodrigues como "selo de qualidade" – esta que, em verdade, mostrou-se frequentemente escassa na maioria desses audiovisuais. Nos momentos épocas em que a exploração do erotismo dominava o cinema brasileiro, o "ousado" e o "pornográfico" eram de grande interesse por seu potencial de venda num mercado em que o apelo voyeurista das imagens era o valor maior. Ismail Xavier, ao analisar os 20 longas-metragens realizados a partir de diversos formatos de texto de Rodrigues no período de 1952 até 1999, chama a atenção para o pífio resultado do diálogo com a obra rodriguiana no grosso das adaptações. Resumindo, Xavier (2003) classifica as adaptações em dois tipos diferentes: de um lado, o cinema que, pretendendo agradar ao mercado, não se preocupou em contemplar a complexidade da obra rodrigueana e optou por abusar de certos elementos eróticos presentes nela, usando-os como clichês (os escândalos, o sexo, as taras); de outro lado, aquele cinema cuja leitura é original e tem o propósito de intervir no espaço cultural e na realidade brasileira.

Vinte e dois anos após a primeira adaptação de Nelson Rodrigues para o cinema, surge a primeira adaptação para a televisão e, à medida que a TV ganha importância, evidencia-se a transferência, do cinema para a televisão, do papel de difusão da "cultura nacional", processo que pode ser notado no percurso das adaptações da obra rodrigueana. Nesse percurso, foi raro, todavia, o êxito no diálogo com o autor. A maioria das experiências, tanto no cinema quanto na TV, atendia a demandas de mercado, frequentemente dissociadas do intento de produzir maior rendimento em termos de exploração da carga de significados de que sua obra é portadora. Em regra, terminou por prevalecer, como fator de interesse para transcodificações, muito mais uma apropriação da "aura" eletrizante que envolve o nome de Nelson Rodrigues, resultando em produções quase sempre de baixa qualidade. As experiências mais bem-sucedidas foram aquelas que, construindo uma relação de diálogo com os textos, incorporaram às versões adaptadas novos sentidos e leituras.

Nas adaptações de *Vestido de noiva*, *A dama do lotação* e *Diabólica*, respectivamente uma peça teatral e dois contos de Nelson Rodrigues, com versões para cinema e televisão, analisadas neste estudo, podem-se observar exemplos de muitos dos erros e acertos mais comumente identificados quando o propósito é transmutar a literatura de Nelson em obras audiovisuais.

A peça *Vestido de noiva*, adaptada para a televisão por Antunes Filho em 1974 e para o cinema por Joffre Rodrigues em 2006, representa conflitos sociais e psicológicos por meio do excesso e da desmedida caracteríscos da visão melodramática do mundo, instaurada com a afirmação, no pensamento e nas artes, das vanguardas no início do século XX. Destituído de seus componentes de idealização romântica em favor da radicalização do componente retórico da desmedida como liberação da linguagem do desejo, esse modo de ver o mundo codificou-se esteticamente sobretudo por meio do expressionismo e do surrealismo.

É patente, no original de *Vestido de noiva*, o parentesco com o melodrama e o expressionismo, ou seja, com o que Richard Murphy denomina melodrama expressionista, assim como o é sua afiliação a vertentes da tragédia. Antunes Filho, em sua adaptação para a TV Cultura, dialoga com a perspectiva melodramático-expressionista do texto, especialmente no campo da imagem, utilizando como referências intertextuais o cinema expressionista alemão e o *film noir*, além de elementos fílmicos associados aos cinemas modernos. Joffre Rodrigues, em seu “longa-tributo”, encena o texto em uma chave melodramática irremediavelmente ingênua e folhetinesca, que submete a trama a uma perspectiva simplista, muito mais afinada com a idealização romântica do melodrama de cunho convencional do que com a ambiguidade do melodrama expressionista.

No que concerne ao parentesco com a tragédia, ele se faz reconhecer principalmente em relação à característica autoconsciente da peça, à reflexividade do texto, que segundo Ângela Leite Lopes, faz dele um texto trágico, em sua essência.. Tal dimensão, autoconsciente ou reflexiva, tão determinante para a peça, não foi alcançada nem na adaptação para a TV, nem na adaptação para o cinema. Ambos os diretores "organizaram", de certa forma, a narrativa, fornecendo um eixo de interpretação "factual" da trama, que prioriza o plano da "Realidade" e, por conseguinte, a *fábula* no discurso narrativo.

Antunes estabeleceu uma relação profícua com o texto de origem por meio da intertextualidade e da *mise-en-scène* e logrou construir uma obra original, com marcas autorais.Entretanto, em termos de estrutura narrativa, da *trama*, restou uma intransponível lacuna estética. Talvez a sequência de maior destaque, no filme de Antunes Filho, seja a abertura: a insólita figura da composição de um vestido de noiva e seus adereços habituais

(véu, grinalda e buquê) pairando, em sua alvura imaculada, sobre o que há de sombrio e ruinoso naquele sótão parece condensar grande parte da carga de significados do texto em um só plano. A inefável imagem, ao modo de uma epígrafe, carrega em si uma potência que reverbera o sentido do drama.

O vestido da abertura, assim como as personagens da peça, transita através do tempo e entre a vida e da morte. Ícone do enlace matrimonial, reiteradamente vinculado à felicidade, o vestido de noiva, na obra rodrigueana associa-se à dor e à morte. O caráter ominoso - de realização sobremodo bem-sucedida no filme - vem reforçar o simbolismo do vestido de noiva como signo de infelicidade e sua associação com a mortalha, já referida na peça.

Já a insípida adaptação de Joffre Rodrigues não se constitui como obra de arte original, autônoma, e não alcança a universalidade da peça. Como obra cinematográfica, esse (por certo, bem intencionado) *Vestido de noiva* não conquista auto-suficiência, realiza apenas um arremedo esmaecido da obra literária, -- um pouco ironicamente, à semelhança da imagem de Alaíde e Clessi a desvanecer-se no fim do filme. A adaptação não tem "vida própria" não "cria a vida", não tem marca autoral ou vitalidade e, na tentativa de "imitar" o texto de origem, acaba como o fantasma cinematográfico de uma peça tão viva.

No caso do conto *A dama do lotação*, a primeira adaptação foi feita para o cinema, em 1978, por Neville D'Almeida, e a adaptação televisiva só viria a surgir mais de vinte anos depois, em 1999, como episódio do seriado *A vida como ela é…*, exibido no canal aberto da Rede Globo. Há, entre as duas versões, uma significativa diferença de extensão: o filme, um longa-metragem, tem mais de uma hora de duração e o episódio,apenas pouco mais de dez minutos. Entretanto, não há regra que determine que curta duração seja equivalente a baixa qualidade.

A dama do lotação de Neville situa-se num curioso ponto de intersecção entre o filme de mercado e o filme autoral, ganhando potência e rendimento estético em algumas sequências, como por exemplo a sequência do encontro sexual de Solange na praia, que tem relevos de cinema marginal da melhor qualidade, e perde força no dar-a-ver banal e desprovido de sentido de algumas sequências que visam unicamente o prazer *voyeur*. Fica patente que a exposição da nudez e a explicitação do sexo podem servir tanto como instrumento de um potencial criativo que ganha rendimento como objeto de um imperativo mercadológico de apelo erótico, que resulta destituído de sentido e valor estético. Embora a adaptação cinematográfica enriqueça a narrativa ao assumir um ponto de vista que acompanha as peripécias de Solange em vez de tomar a perspectiva do marido e também ao atualizar e expandir as questões e temáticas presentes no drama, falta consistência na transmutação

dessas questões em matéria audiovisual. As sequências de maior rendimento estético são bem-sucedidas em adensar o drama; entretanto, o desarranjo de outros segmentos prejudica o valor do filme como obra original e resulta numa adaptação que deixa a desejar em diversos aspectos.

O episódio *A dama do lotação* de *A vida como ela é...* , adaptação "de época" do conto, dilui as questões do drama e se sustenta em um estilo televisivo de "alto padrão" – técnico, que fique bem claro – incapaz de reverberar o sentido da trama, submetida a um padrão cuja prioridade são as "belas" imagens e a um senso conciliatório e de decoro combinados com doses homeopáticas de conteúdo erótico. A adaptação, completamente dissociada da realidade do tempo presente, apenas representa visualmente, com esmero técnico, a narração em voz *over* que substitui o narrador onisciente do conto, quase uma leitura ilustrada.

A mesma operação simplória e óbvia é utilizada no outro episódio de *A vida como ela é...* analisado neste estudo, *O anjo*. Adaptado do conto *Diabólica*, *O anjo* nada acrescenta de relevante, no que diz respeito ao processo de criar arte em meio audiovisual com base em texto literário. Repetem-se nesse episódio o recurso do narrador *over*, o padrão "bem-acabado" da produção e o estilo amaneirado, a despeito do tom francamente mais cômico que o de *A dama do lotação*. O tom ameno e o estilo "estetizado" diluem a tal ponto os conflitos que o interesse maior passa a ser mesmo o efeito humorístico, ainda que as pinceladas de ironia presentes na impostacão do narrador não sejam reproduzidas no campo da imagem.

Na via contrária está a adaptação cinematográfica do conto, como este intitulada “Diabólica”. Encaixada como o segundo “caso” da tríade fílmica dirigida por Cláudio Torres e intitulada *Traição*, essa adaptacão apropria-se de características já exploradas em profusão na vertente romântica oitocentista designada byronismo e recorrentemente atualizadas no gênero de horror *hollywoodiano*: o ambiente noturno, a tempestade, com raios e trovões, o cenário urbano sombrio, tornado quase macabro pelo incidente do *blackout* no fornecimento de energia e os alagamentos, a sonoplastia regrada e soturna, um estilo de interpretação tenso, carregado de dramaticidade, entre outras. O tratamento do filme radicaliza o sentido do vocábulo "diabólica" do título e transforma a personagem, Alicinha, numa espécie de derivação da criança malévola, ou mesmo demoníaca, de muitos filmes de horror. Embora criativa e bem realizada, essa releitura não acrescenta maiores ganhos na repercussão dos temas e significados do texto de origem, deslocados para outro terreno simbólico.

Fundamental aos propósitos deste estudo, ainda que seja, aqui e por ora, um esboço, o inventário das referências intertextuais, seus diferentes usos e respectivos resultados, com

maior ou menor rendimento estético, fornece preciosos indicadores das escolhas, voluntárias ou contingenciais, dos realizadores de uma obra adaptada da literatura para um meio audiovisual. Por exemplo, na adaptação de *Vestido de noiva* realizada por Antunes Filho, a intertextualidade com vertentes e obras cinematográficas enriquece e adensa o sentido das imagens, reiterando e reverberando temas e sentidos do texto de origem. As referências servem a uma clara intenção de diálogo com a obra literária e desenvolvem uma relação proveitosa com ela. Em *Diabólica*, de Torres, a apropriação do gênero serve, sobretudo, como recurso de estilo e exercício de aperfeiçoamento técnico e adequa-se a um projeto de valorização, ou "retomada", do cinema brasileiro por meio do domínio das fórmulas do cinema estadunidense que, apesar de bem-sucedido nesse intento, consiste numa moldura inadequada de interpretação da obra de Nelson Rodrigues. Finalmente, nos episódios de *A vida como ela é...* vê-se o uso superficial e amaneirado da estética do *film noir*, cuja presença, diferentemente do que acontece no *Vestido de noiva* de Antunes Filho, não implica qualquer tipo de associação temática ou ganho de sentido, é puramente acessória. A referência, quase inexistente de tão desbotada pela "lavagem" televisiva, funciona muito mais como ornamento, numa manobra comum para valorizar a produção de TV rotulada de "alto padrão", adicionando-lhe elementos cinematográficos.

Nas adaptações analisadas tendo o melodrama como um mediador pendular, dois extremos balizam a mediação melodramática: de um lado, o melodrama expressionista, mais ambicioso, sofisticado, que se vale da desmedida e do excesso para representar uma gama de desejos psicológicos e sociais, transgressivamente liberados; do outro, o melodrama mais convencional, esquemático e maniqueísta, no qual a representação excessiva serve a um propósito moralista e pedagógico. No primeiro, destacam-se a adaptação de Antunes Filhode *Vestido de noiva* e *A dama do lotação* de Neville D'Almeida, uma vez que ambos representam, de formas diferentes, a linguagem do desejo. No outro extremo, estão o *Vestido de noiva* de Joffre Rodrigues, os dois episódios de *A vida como ela é...* (*A dama do lotação* e *O anjo*) e o segmento de filme *Diabólica*, apesar de não ser diretamente filiado ao melodrama, já que o horror funciona numa chave um pouco diferente, mas nem tanto, uma vez que a polarização, a personificação do mal, o restabelecimento da ordem e o moralismo também estão ali presentes.

Resta a indagação sobre se, no caso de um possível seguimento a este estudo, o melodrama persistirá como um critério válido de análise da mediação na passagem da literatura para o cinema e a principal moldura de interpretação na adaptação, ou transmutação, da obra rodrigueana. Ao introduzir a adaptação seriada como tema – ressalvando que, embora

A vida como ela é... tenha um formato seriado, cada episódio funciona independentemente –, surge o desafio da análise de uma obra de duração diferenciada, como no caso das minisséries *Meu destino é pecar* e *Engraçadinha*. Certamente, adaptações estrangeiras podem ser inspiradoras. *Berlin Alexanderplatz* (1980), por exemplo, série de Rainer Werner Fassbinder, baseada no romance canônico do modernismo alemão, de mesmo título, escrito por Alfred Döblin (1929), interessa como contraponto comparativo.

O notório e acentuado descréscimo de adaptações das obras de Nelson Rodrigues nos últimos anos (surgindo apenas *Bonitinha, mas ordinária*, lançada em 2013, mas resultado de um projeto já antigo, do início dos anos 2000) também suscita questões. Será que a ficção rodrigueana perdeu seu poder provocativo? Seus temas perderam força em decorrência da liberação dos costumes? O cinismo que hoje impera na vida moral é tão grande que não há mais tensão entre prazer e culpa, de modo que os conflitos presentes em sua obra perderam o sentido? E, se é esse o caso, por que, até hoje, sua narrativa provoca reações de inquietação e até mesmo repulsa? O cinema e a TV brasileiros de hoje evitam lidar com questões ligadas ao desejo? A questão principal é: por que a repentina perda de interesse pela obra rodrigueana?

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

_____; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

_____ et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações da literatura ao cinema a à TV*. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1996.

BERNADET, Jean-Claude. A TV não fonciona. In: _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, p. 173-203, 1995.

BUTCHER, Pedro. *A dona da história*. Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. New Haven, Inglaterra: Yale University Press, 1995.

DANIEL FILHO. *Circo eletrônico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DENNISON, Stephanie. A Carioca Belle de jour: A dama do lotacão and Brazilian Sexuality. *Framework*: The Journal of Cinema & Media, Vol. 44, n.1, p. 84-92, 2003.

DIAS, Ângela Maria. *A forma da emoção*: Nelson Rodrigues e o melodrama. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

DIAS, Wagner; REZENDE, Guilherme J. O sincretismo da realidade e da ficção na televisão brasileira: a construção do melodrama realista em *Laços de família* (Rede Globo de Televisão). *Vertentes*, São João del-Rei, n. 21, p. 73-84, 2003.

ELSAESSER, Thomas. A mode of Feeling or a View of the World? Family Melodrama and the Melodramatic Imagination Revisited. In: DAGRADA, Elena (ed.). *Il Melodramma*. Rome: Bulzoni, 2007.

FARIA, M. Cristina Brandão. *O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FARIA, M. Cristina Brandão. Seis décadas de teleteatro: do teleteatro “ao vivo” ao experimental contemporâneo. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL SOBRE A ESCOLA LATINO-AMERICANA DE COMUNICAÇÃO, São Bernardo do Campo. Anais. São Paulo: Universidade Metodistas de São Paulo, 2010. Disponível em:<http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/16-Seis%20D%C3%A9cadas%20de%20Teleteatro_MariaCristinaBrand%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2015

FARIA, M. Cristina Brandão. Vestido de Noiva – dos arquivos do nosso teleteatro. Trabalho apresentado ao NP 14 - Ficção Seriada, no XXVII INTERCOM, 2005.

GLEDHILL, Christine. *Home is where the heart is*: Studies in Melodrama and the Woman's Film.

HAMBURGER, Esther. *Da política e da poética de certas formas audiovisuais*. 2008. Tese (Livre Docência) – CTR-Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O Brasil antenado*: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Políticas da Representação. *Contracampo*, Niterói, v. 8, n. 0, p. 49-60, 2003.

_____. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, p. 61-86, 2011.
HUPPES, Ivete. *Melodrama*: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê, 2000.
JOHNSON, Randal. Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
JOYRICH, Lynne. All that Television Allows: TV Melodrama, Postmodernism and the Consumer Culture. In: SPIGEL, Lynne; MANN, Denise (Eds.). *Private Screenings*: Television and the Female Consumer. Minnesota: University of Minnesota Press. p. 227-252, 1992.
KEHL, M. R. Eu vi um Brasil na TV. In: KEHL, M. R.; COSTA, A. H.; SIMÕES, I. F. (Orgs.). *Um país no ar*: história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1986.
LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues*: trágico, então moderno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues*: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.
MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver*: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
MEMÓRIA GLOBO. *Dicionário da TV Globo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
MEYER, Marlyse. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
MULVEY, Laura. Melodrama In and Out of the Home. In: MACCABE, Colin (Ed.). *High Theory/Low Culture*: Analyzing Popular Television and Film. Manchester: Manchester University Press, 1986.
_____. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
OLIVEIRA, Christiane M. Duplos reflexos: entre o cinema e a televisão. *SymposiuM*, Recife, n. 2, p. 90-95, 2000.
OROZ, Silvia. *Melodrama:* o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.
RIBEIRO, Ana Paula et al (Orgs.). *História da televisão no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2010.
RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. Organização geral e prefácio de Sábato Magaldi.
SHATTUC, J. 1994. *Television, tabloids and tears*.
STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p.19-53, jul/dez, 2006. Disponível em: http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewfile/9775/9004 Acesso em 6 mar. 2012.
THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, nacionalismo (doze questões sobre cultura e arte). *Seminários*, Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984.
_____. O cinema brasileiro nos anos 90 (entrevista). *Praga: estudos marxistas*. São Paulo, n. 9, p. 99, 2000.

_____. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
_____. *O olhar e a cena*: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São paulo: Cosac & Naify, 2003.