

**FRANCISCO DE ASSIS FERREIRA MELO**

***TODA NUDEZ DE NELSON RODRIGUES***  
**NA DRAMATURGIA E NO CINEMA**

**UBERLÂNDIA – MG**  
**(2009)**

FRANCISCO DE ASSIS FERREIRA MELO

***TODA NUDEZ DE NELSON RODRIGUES***  
**NA DRAMATURGIA E NO CINEMA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária. Linha: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes.

**UBERLÂNDIA – MG**  
**(2009)**

**FRANCISCO DE ASSIS FERREIRA MELO**

***TODA NUDEZ DE NELSON RODRIGUES  
NA DRAMATURGIA E NO CINEMA***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Uberlândia, 11 de dezembro de 2009.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes (UFU)  
Presidente (Orientador)

---

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)  
Professor Titular 1

---

Profa. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU)  
Professora Titular 2

---

Profa. Dra. Sirlene Duarte (UFG)  
Professora Suplente 1

---

Profa. Dra. Regma Maria dos Santos (UFU)  
Professora Suplente 2

Às vezes desejamos entender porque acontecem fatos importantes em nossa época, mas como todos que vivem nestes tempos a decisão de saber não é nossa. Tudo que temos de decidir é o que fazemos com o tempo que nos é dado. Em um olhar podemos descobrir o que fazer, sabendo quem sempre estará ao nosso lado como o sol de dia, e a lua à noite. Sempre juntos, sempre reais...

A você... Léa.

## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indiretamente de muitas pessoas e lembrar de todos é algo deveras difícil, uma vez que definir qual ou quais foram fundamentais tornou-se inviável. Assim sendo, a todos uma palavra de gratidão.

De forma particular e especial agradeço:

Ao professor Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, pela orientação exigente e segura ao longo de todo o processo de pesquisa e de construção textual, cuja complexidade exigiu uma atenção cuidadosa.

À professora Dra. Regma Maria dos Santos, cujos conselhos valiosos de alguns anos e depois nas aulas do Mestrado ajudaram a chegar a esse momento importante.

À professora Ms. Lívia Abrahão do Nascimento, pelo constante incentivo, desde a graduação e posteriormente na pós-graduação da Universidade Federal de Goiás, para continuar nesse caminhada, além de sua valiosa amizade.

À professora Dra. Sirlene Duarte, pelo apoio e colaboração com livros na elaboração do projeto para a seleção de Mestrado e sua disposição em abrir portas importantes.

À professora Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira, que foi e continua sendo, desde a graduação na Universidade Federal de Goiás, um grande estímulo para seguir com os estudos literários.

A todos os professores e colegas do Mestrado em Teoria Literária, com os quais tive a oportunidade de cursar disciplinas e assim poder vislumbrar novas possibilidades de pesquisa.

À Branca (vulgo Ibrantina Maria dos Santos), por suas correções durante o período de construção textual.

“[...] Eu conheci a precipitada exaltação da vitória e a dor torturante da derrota. Mas jamais poderei deixar de buscar um Oásis de sanidade nesse deserto de loucura que os homens chamam de Terra, pois o pior de todos os destinos, nestes incontáveis mundos e infinitas estrelas... É ser eternamente sozinho.”

Stan Lee, 1989, p. 57.

## RESUMO

O presente trabalho concebe a dramaturgia de Nelson Rodrigues, mais especificamente a obra dramática *Toda Nudez Será Castigada* como fonte profícua e inesgotável de análise, possível ser estudada à luz de uma relação estabelecida com outras obras de arte. É sustentado pelos pressupostos teóricos da dramaturgia moderna e pelas noções de escrita do texto dramático para o teatro brasileiro, arrolados nas obras de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, entre outros estudiosos dentro da Ditadura Militar no Brasil, que se completam com a biografia escrita por Ruy Castro. Quanto às teorias cinematográficas, o embasamento está em Ismail Xavier, pesquisador do cinema moderno brasileiro, inclusive do cinema de Arnaldo Jabor, além de pesquisadores estrangeiros como J. Dudley Andrew, Jacques Aumont, Michel Marie, Jean-Claude Carrière e Robert Stam, acerca do processo de adaptação. Este trabalho centra-se na análise do processo de adaptação e reescrita que ocorre de uma forma de arte (texto dramático) para outra (texto fílmico), cujo suporte é *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues. Em consequência disso, pretendeu verificar as influências que esse texto pode sofrer bem como propiciar na construção de um novo objeto, o texto fílmico de Arnaldo Jabor. Assim, ao final, aponta algumas conclusões a respeito das modificações que acontecem na obra dramática *Toda Nudez Será Castigada* e como elas refletem em (re)leituras e na adaptação para a obra cinematográfica de mesmo nome.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Cinema. Literatura. História. Literatura Comparada.

## RESUMEN

El actual trabajo concibe el dramaturgia de Nelson Rodrigues, más específicamente la obra dramática *Toda Nudez Será Castigada* como profícua de la fuente y inagotable de análisis, posible de ser estudiado a la luz de una relación establecida con otras obras de arte. Se apoya cerca teóricos estimados del dramaturgia moderno y en el conocimiento leve de la escritura del texto dramático para el teatro brasileño, alistado en las obras de Décio de Almeida Prado y el Sábado Magaldi, entre otros estudiosos dentro de la dictadura militar en el Brasil, eso si terminan con la biografía escrita por Ruy Castro. Cuánto las teorías cinematográficas, el sótano es en Ismail Xavier, investigador del cine moderno brasileño, también del cine de Arnaldo Jabor, más allá de investigadores extranjeros como J. Dudley Andrew, Jacques Aumont, Michel Marie, Jean-Claude Carrière y Roberto Stam, referente al proceso de la adaptación. Este trabajo se centra en el análisis del proceso de la adaptación y de la reescritura que ocurre de una forma de arte (el texto dramático) para otro (el texto del fílmico), cuyo soporte es *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues. En la consecuencia de esto, pretende verificar las influencias que este texto puede sufrir también como propiciar en la construcción de un nuevo objeto, el texto del fílmico de Arnaldo Jabor. Así, al extremo, señala algunas conclusiones con respecto a las modificaciones que suceden en la obra dramática *Toda Nudez Será Castigada* e como ellas reflejan en las lecturas y en la adaptación para la obra cinematográfica del mismo nombre.

**PALABRA-LLAVE:** Dramaturgia. Cine. Literatura. Historia. Literatura Comparativa.



## ABSTRACT

The present work conceived Nelson Rodrigues's dramaturgy, more specifically *Toda Nudez Será Castigada* as a successful source and of analysis inexhaustible, that can be studied in the light of a relationship established with other works of art. It is sustained by the modern theoretical assumptions of dramaturgy and notions of the writing dramatic texts for the Brazilian Theater engaged in the works of Décio de Almeida Prado and Sábato Magaldi, among other scholars within the military dictatorship in Brazil, with the biography written by Ruy Castro. Regarding to the cinematographic theories the base is in Ismail Xavier, modern cinema Brazilian researcher including Arnaldo Jabor's cinema, plus foreign researchers like J. Dudley Andrew, Jacques Aumont, Michel Marie, Jean-Claude Carrière and Robert Stam, about the adaptation process. This work focuses on the analysis of the adaptation process and rewriting that occurs from an art form (dramatic text) to another (filmic text), which support is *Toda Nudez Será Castigada* by Nelson Rodrigues. As a result it intended to verify the influences this text might suffer as well as provide the building of a new object the filmic text by Arnaldo Jabor. In the end, it identifies some conclusions in respect of the changes that happen in the dramatic work *Toda Nudez Será Castigada* and how they reflect in (re)readings and in the adapt to the cinematographic work of the same name.

**Keywords:** Dramaturgy. Cinema. Literature. History. Literature Compared.

**LISTA DE TABELAS**

Célula 1	54
Célula 2	54
Célula 3	54
Célula 4	55
Pirâmide dos temas	89
Quadro de divisão dos atos em número de cenas	90
Quadro de divisão dos atos em número de planos-sequência	91

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO – ABREM-SE AS CORTINAS.....</b>	<b>11</b>
<b>I</b>	<b>CAPÍTULO I – UM TRABALHO QUASE ARQUEOLÓGICO PARA ENTENDER O HOMEM NELSON RODRIGUES.....</b>	<b>17</b>
<b>I.I</b>	<b>Falando sobre Nelson Rodrigues e suas artes.....</b>	<b>19</b>
<b>I.2</b>	<b>Uma dramaturgia instigante para novos pensamentos.....</b>	<b>28</b>
<b>I.3</b>	<b>Um passeio pelo cinema de Arnaldo Jabor à meia-porta.....</b>	<b>38</b>
<b>II</b>	<b>CAPÍTULO II – ESCOLHENDO AS PÁGINAS PARA MOSTRAR A VIDA PRIVADA CONTADA COMO ELA É.....</b>	<b>43</b>
<b>II.I</b>	<b>Três estações da dramaturgia de Nelson Rodrigues.....</b>	<b>44</b>
<b>II.2</b>	<b>O tempo de <i>Toda Nudez Será Castigada</i>.....</b>	<b>54</b>
<b>II.3.1</b>	<b>Primeiro Ato – Um chefe de família em crise.....</b>	<b>61</b>
<b>II.3.2</b>	<b>Segundo Ato – O falso Príncipe: Serginho, filho da discórdia.....</b>	<b>66</b>
<b>II.3.3</b>	<b>Terceiro Ato – Algo vai se rasgar: as verdades de uma família destruída.....</b>	<b>67</b>
<b>III</b>	<b>CAPÍTULO III – FIDELIDADE OU UM PROCESSO DE INFIDELIDADE A TRÊS: autor, adaptador, espectador.....</b>	<b>72</b>
<b>III.I</b>	<b>Sobre um certo escrito: preparação e escrita do roteiro cinematográfico.....</b>	<b>77</b>
<b>III.2</b>	<b>A vida de um mundo artificial: adaptando o texto dramático para outra linguagem.....</b>	<b>83</b>
<b>III.3</b>	<b>Imagens flutuantes: o texto impresso em fotogramas.....</b>	<b>87</b>
<b>III.4</b>	<b>Transformação do texto teatral em texto cinematográfico.....</b>	<b>91</b>
<b>III.4.1</b>	<b>Primeiro Ato – O conflito das imagens.....</b>	<b>98</b>
<b>III.4.2</b>	<b>Segundo Ato – Problemas para escolher a cena.....</b>	<b>106</b>
<b>III.4.3</b>	<b>Terceiro Ato – As escolhas de Arnaldo Jabor.....</b>	<b>109</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS – FECHAM-SE AS CORTINAS.....</b>	<b>118</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>121</b>

## INTRODUÇÃO

### ABREM-SE AS CORTINAS

Chegando ao fim desta minha vida de pecador, enquanto, encanecido, envelheço como o mundo, à espera de perder-me no abismo sem fundo da divindade silenciosa e deserta, participando da luz inconversível das inteligências angélicas, já entrevado com o meu corpo pesado e doente nessa cela [...]. (ECO, 1986, p. 21).

Desde a infância, desenvolvemos interesse pelo ato de ouvir, contar e ler histórias. Enquanto leitores/espectadores é possível também ver muitas dessas histórias acontecendo sob a forma de filmes exibidos no cinema ou na televisão. Logo, observamos que, antes de serem ouvidas, lidas ou vistas na tela, essas histórias existem em/sob outras formas de arte.

Assim, descobrimos um novo universo de possibilidades de criar na imaginação imagens como aquelas. Constatamos ainda outra verdade: a mesma história parece mudar quando transportada para a tela sob a forma de filme. Um desejo então se instalou em nós, espectadores/pesquisadores: descobrir como a palavra impressa no papel pesa na existência dos personagens de cada história.

O tempo traz outra revelação importante: aquelas histórias – cada uma delas – normalmente têm uma única mente em seu processo de criação. Resta-nos agora como pesquisadores trilhar os caminhos deixados por elas para entender suas transformações, suas naturezas e de que lugares elas se expressam e de quais ele as olha. Escreveu Arnaldo Jabor (2006) sobre a maneira e o lugar de onde se olha:

Na verdade, somos uma cachoeira olhando a outra, e nossas ações têm esse fracasso fundamental: por mais que olhemos no fundo das coisas, nunca veremos fim ou início. A cachoeira é a melhor definição do cinema ou da vida. (JABOR, 2006, p. 81).

Esta seria uma das grandes buscas do homem a fim de compreender sua existência, o modo como vive, comparando-se aos eventos da natureza. O homem sempre desejou alcançar os meios que lhe permitissem relatar e registrar fatos/histórias do seu tempo, suas experiências importantes e, com isso, de alguma forma transformar a vida e a sociedade.

Esse desejo determinou a evolução de sua capacidade de criar mundos, terras, lugares desconhecidos e de reproduzir a vida real, de fazer arte, em forma de escultura, pintura, escrita, música, dança e teatro, a partir de ideias simples, tornando-se capaz de provocar alterações nos sentimentos dos outros homens. Essa capacidade é uma das características que o torna diferente, quando comparado aos outros animais. Tudo isso é exemplo da experiência e da inventividade do homem, que dá vida e (re)cria.

A criação artística é um reino mágico cujas fronteiras sempre se alargam, cujos horizontes se ampliam, o que permite ao homem se reinventar e inovar. E, devido ao fato criador ser constante, de encontrar meios de não cessar, é que o homem não se permitiu permanecer preso a uma única fórmula. Cada uma de suas descobertas passou a ser referência para aqueles que continuariam o trabalho de (re)criar, escrevendo e registrando, como, por exemplo, fez Nelson Rodrigues numa certa noite.

Enquanto as mãos redigem/digitam o texto e a imaginação procura o melhor arranjo linguístico, tenta definir quais palavras e o melhor lugar para escrevê-las e vê-las, o processo de criação está em curso e o muito que se esconde por trás de uma obra de arte é possível de ser percebido. É o inevitável e o inacreditável sabor da descoberta e o transbordamento de emoções, enquanto o coro de aplausos da plateia enche os ouvidos, faz esquecer o escritor/autor e coloca à prova o homem, não apenas em movimentos meramente mecânicos, mas atônito ante o universo não imaginado.

É sempre essa imaginação, às vezes nossa aliada, às vezes nosso algoz, de querer saber o algo mais que nos leva de encontro a um desejo conhecido: andar pelos caminhos que ligam artes e objetos diferentes, mas tão próximos. Assim, o nosso gosto pelo texto escrito e pelo texto fílmico há muito nos instiga (essa não é outra, senão a maior de nossas paixões), chamando pela pesquisa. E quando colocamos a dramaturgia brasileira representada pela obra de Nelson Rodrigues em pauta – a qual nos oferece histórias possíveis/críveis para o ser humano e, ao mesmo tempo, vivas em páginas de livros, em encenações em palcos e em exposições na tela de cinema –, visualizamos a possibilidade de compreender o processo de adaptação de uma arte para outra e saber como a escrita dramática do Brasil alcança o espaço cinematográfico.

Então, como mais uma voz que se junta ao coro de vozes gritando *Bravo!* e pedindo pelo autor Nelson Rodrigues, enquanto espectadores/pesquisadores temos que nos dobrar e seguir o passo a passo para compreender como o abrir de cortinas pode revelar um mundo secreto, como o acender de luzes pode trazer vidas e fazer suspirar como um lampejo

maravilhoso onde a descoberta acontece. Ruy Castro (2003) faz um convite à reflexão acerca da importância de Nelson Rodrigues para a dramaturgia brasileira:

[...] Depois de praticamente inventar o teatro brasileiro, o autor de *Vestido de noiva* viu-se na Avenida Rio Branco, escura e deserta, caminhando feito um zumbi em direção à leiteria Palmeira, no largo da Carioca. Ele, sua mulher, sua cunhada Julieta e sua sogra foram comer o “jantar Avenida” da leiteria: bife, batata frita e dois ovos. (Pediú pão por fora.) O resto do elenco fora comemorar na chique sorveteria A Brasileira, na Cinelândia. E sabe por que Nelson não foi com os outros para A Brasileira? Porque não tinha dinheiro. Não lhe faltaria, evidentemente, quem disputasse a primazia de pagar por ele. Mas, naquele momento, ainda não se dera conta de que, fechado o pano de *Vestido de noiva*, ele deixara de ser o miserável que se tornara desde a morte de Roberto [...]. (CASTRO, 2003, p. 190-191).

A morte do irmão de Nelson Rodrigues, Roberto, dentro da redação do jornal sempre foi entendida como a sua maior tragédia pessoal.

A morte de Roberto. Quando Nelson pegou o bonde de volta para a Praça da Bandeira, já eram quase duas da manhã de 29 de dezembro de 1943. Sem tirar nem pôr – nem um dia, nem uma hora, talvez nem um minuto –, completavam-se catorze anos que seu irmão morrera. Como um eterno retorno, uma nova vida começava naquele exato momento. (CASTRO, 2003, p. 191).

E naquela noite, ao se fecharem as cortinas do palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, muitas vidas haviam terminado com Alaíde e muitas outras nasceriam a partir dali, não apenas como palavras jogadas no papel, mas como palavras vividas. Naquela noite, *Vestido de noiva* também enterrava um homem e dava outro à sociedade, em novo nascimento, repleto de experiências.

Para cada uma das pessoas envolvidas na realização dos eventos daquela noite, a manhã seguinte seria e teria o peso de outro século, de outra época. Para Nelson Rodrigues, o tempo duro e frio das folhas caindo e das horas aparentemente perdidas agora passaria a ter um real significado.

Os aplausos ressoariam indefinidamente, enquanto as forças da universalidade perpassariam pelo texto de Nelson Rodrigues inscrevendo seu peso e importância em jornais e revistas. Uma noite em que, certamente, ecos do passado e brisas seculares correram pelos cenários quase em estado de graça.

Ao terminar de ler o relato de Ruy Castro sobre aquela noite ontológica de 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal, espectadores/pesquisadores talvez nos vejamos obrigados a rasgar o fio do verbo. Entender e caminhar por entre as palavras de um texto é

encontrar o fio mágico do discurso e, ao mesmo tempo, responsabilidade de quem faz de seu ofício o suor que inscreve o algo simples nas páginas das grandes criações.

Desnudar as partes que levam a compreender traços de uma obra – um quadro, uma sinfonia, uma arquitetura, um livro, um texto dramático – nos oferece o ensejo não para fechar um livro, mas para abrir o próximo, pois uma obra ao existir como arte também existe enquanto vida. Vida sempre desejada que procura continuar existindo em outros meios. Assim, tentar-se-á eleger mecanismos que permitam traçar os percursos da dramaturgia de Nelson Rodrigues, verificando suas influências na dramaturgia brasileira, além de conhecer cada momento de sua criação, a fim de propiciar uma análise mais consistente de sua obra *Toda Nudez Será Castigada*.

É importante compreender as relações existentes entre teatro e cinema, entre texto dramático e texto fílmico, porque são artes distintas e muitos são os textos dramáticos que passaram pelo processo de migração para o cinema, gerando grandes obras cinematográficas. Diante do exposto, pretende-se neste trabalho responder a uma pergunta fundamental: O que aconteceu ao texto dramático de Nelson Rodrigues, *Toda Nudez Será Castigada*<sup>1</sup>, ao ser transposto para o cinema por Arnaldo Jabor?

Tem-se então a seguinte hipótese de pesquisa: a migração sofrida por *Toda Nudez Será Castigada* propiciou uma outra maneira de se enxergar o texto dramático, em que há uma preocupação acentuada em fazer transparecer a realidade, pois a migração constante de textos, não só da dramaturgia, mas também da literatura em geral, para o cinema é validada pela possibilidade de se apresentar os mesmos fatos a partir de uma outra linguagem, no caso a fílmica.

Para tanto, pretende-se comparar o texto original e o texto adaptado, ou seja, estudar o “casamento” que acontece entre essas artes, analisando-se como acontece a transposição/adaptação do texto dramático *Toda Nudez Será Castigada* para o texto cinematográfico de mesmo nome. Serão observadas as modificações, as partes que são deixadas de lado e por que isso acontece, permitindo verificar, por exemplo, as implicações que as transposições têm em relação ao ato de se ler o texto original, assistir a peça teatral e/ou se satisfazer apenas com o que é oferecido pelo filme através da projeção das imagens.

Para o desenvolvimento dos três capítulos deste trabalho, o referencial teórico adotado é composto por teorias dramatúrgicas, literárias e cinematográficas, de textos de estudiosos

---

<sup>1</sup> É válido ressaltar que, por ser o *corpus* deste trabalho, foi adotada grafia diferente para o título de *Toda Nudez Será Castigada* (todas as letras iniciais maiúsculas) em relação ao título das outras peças de Nelson Rodrigues (apenas a primeira letra inicial maiúscula), como é o caso de *Vestido de noiva*.

reconhecidos em cada meio (dramatúrgico, literário e cinematográfico). Eis alguns deles: Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Ruy Castro, críticos e estudiosos das peças de Nelson Rodrigues; Maria José de Rezende e Zuenir Ventura, que pesquisaram o período da Ditadura Militar e a repressão, de 1964 a 1984; Luiz Humberto Martins Arantes, pesquisador do diálogo interdisciplinar entre História e Teatro no Brasil; Jean-Claude Bernardet, Jean-Claude Carrière, Syd Field e Ismail Xavier, estudiosos do cinema e dos processos de adaptação de textos literários e dramáticos para o meio cinematográfico.

No primeiro capítulo, pretende-se refletir sobre o que a arte proporciona ao homem e levantar dados biográficos de Nelson Rodrigues, elencando os fatos que, de algum modo, ajudaram a marcar sua vida. Em relação a seu envolvimento com o teatro e as artes, comentar-se-á sobre seu vínculo com o grupo *Os Comediantes* e o diretor polonês Ziembinski. Também será possível acompanhar, através de citações de vários pesquisadores, como os textos dramáticos de Nelson Rodrigues foram recebidos pela crítica especializada, além de terem transitado por um dos períodos mais negros da história política brasileira do século XX, a Ditadura Militar, cuja interferência foi intensa nas artes, em especial na dramaturgia do autor em questão. Ter-se-á ainda a oportunidade de ver o quanto sua obra emblemática exerce influências não só nas artes, mas na vida de outros artistas, a exemplo de Arnaldo Jabor, que viria a trabalhar o texto de Nelson Rodrigues para o cinema.

Para o segundo capítulo procurar-se-á meios para verificar como se construiu a dramaturgia de Nelson Rodrigues. Partir-se-á da sistematização estabelecida por Sábato Magaldi dos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, em três grupos, a partir de características concernentes a cada um deles – *Peças Psicológicas*, *Míticas* e *Tragédias Cariocas*. Voltar-se-á uma atenção especial para o terceiro e mais numeroso grupo de peças, observando-se as relações existentes entre as *Tragédias Cariocas* e as *Tragédias Gregas*, tendo como exemplos *Édipo Rei* e *Toda Nudez Será Castigada*, o *corpus* deste trabalho. Ainda neste capítulo localizar-se-á o período histórico de construção/composição desse objeto de análise, as décadas de 1960 e 1970, intervalo em que ocorreu sua concretização enquanto texto dramático e cinematográfico. Desse modo, é possível também entender o processo dramatúrgico de uma época da história do Brasil bem como uma parte da própria história da dramaturgia brasileira. Em seguida, apresentar-se-á um resumo de *Toda Nudez Será Castigada* elaborado para este trabalho, o qual ajudará a entender essa “tragédia em três atos”, conforme definição de Nelson Rodrigues, ao se mostrar as pequenas tragédias de cada personagem.



No terceiro capítulo, a princípio será verificado o envolvimento, em sentido amplo, entre duas formas de se fazer arte: o texto dramático e o texto fílmico, a partir do posicionamento de pesquisadores que procuram observar como acontece a adaptação, quando o primeiro (texto dramático) sofre transformações durante a mudança para o formato do segundo (texto fílmico).

Em seguida, serão estudadas, de modo mais específico, duas versões de *Toda Nudez Será Castigada*, colocando-se frente a frente o texto dramático de Nelson Rodrigues e o texto fílmico de Arnaldo Jabor. Para se realizar a comparação, será utilizada a técnica do plano-sequência, que está impregnada na própria análise fílmica, observando-se as aproximações e os distanciamentos entre as cenas e os planos-sequência. Far-se-á, portanto, uma divisão de cenas do texto dramático e uma divisão de planos-sequência do texto fílmico, a partir das quais será possível acompanhar o passo a passo do processo de adaptação – uma das etapas é a reescrita das falas por meio da substituição de alguns termos por outros correntes tanto à época do texto original quanto à época do texto adaptado.

Ao final do trabalho, pretende-se ter deixado claras as características da produção dramaturgical de Nelson Rodrigues, que o diferenciam de seus contemporâneos, bem como a sua importância para a dramaturgia brasileira. Igualmente, almeja-se alcançar algumas conclusões a respeito das modificações que acontecem no texto dramático *Toda Nudez Será Castigada*, como elas refletem nas (re)leituras de novas obras de arte – a exemplo do filme de Arnaldo Jabor, além de reflexões relativas às questões de manter-se fiel ou não ao texto original.

## CAPÍTULO I

### UM TRABALHO QUASE ARQUEOLÓGICO PARA ENTENDER O HOMEM NELSON RODRIGUES

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum. (SARLO, 2007, p. 9).

Neste trabalho, pretende-se estudar o mundo de Nelson Rodrigues, para entender os principais fatos acerca do processo de criação, transformação e apresentação de uma dramaturgia que representou um momento de renovação, não casual e também não premeditado, apenas acontecido, para a dramaturgia brasileira. *O contexto que o enredo ambienta e o momento de escrita dos mesmos* (ARANTES, 2001, p. 28) trazem, de fato, um mundo, historicamente, à espera de ser visto, mesmo que seja em forma de *Flashback*. Luiz Humberto Martins Arantes (2008, p. 16) observa muito bem que o dramaturgo não é um ser totalmente solitário, pois ele memoriza o passado, teatraliza-o e o transporta para o presente. É a organização de suas experiências, tanto do ponto de vista individual quanto do ponto de vista do grupo social, que o ajuda na constituição de sua história.

Por alguma razão, que não é dada a saber, muitos acontecimentos parecem precisar de uma certa ordem e, apesar disso, podem ser determinados ou simplesmente acontecerem, como a arte. Tentar falar sobre arte ou sobre um objeto cuja origem esteja ligada à arte é, por demais, complexo, tanto que teorias, ainda hoje, tentam, ou não, conceituar a arte. Assim, ao se eleger como objeto de estudo um produto da arte e da criatividade do ser humano, abrem-se muitas portas que revelam diversas possibilidades para se tentar entendê-lo.

E essa diversidade às vezes pode enganar, ou não, bastando que seja observado o que faz o objeto ser entendido como arte. Isso acontece quando se verifica a presença de sinais que provocam e criam algum sentimento conflituoso ao primeiro contato com ele. [...] *um dos sinais de originalidade que pode conquistar status canônico para uma obra literária [e uma dramaturgical] é aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente, ou que se torna um*

*tal fato que nos deixa cegos para suas idiossincrasias* (BLOOM, 2001, p. 14). Essa estranheza está presente nas obras de Dante e de Shakespeare e, no caso deste trabalho, também se faz notar na obra de Nelson Rodrigues, com a força de um tapa no rosto, que desperta da dormência quem se propõe a ler ou a assistir às encenações dessas dramaturgias. É esse perturbador estranhamento que deixou inquietos os tradicionalistas, afeitos às formas e dispostos a mantê-las pelo uso das armas da proibição, desde o primeiro texto de Nelson Rodrigues. A arte não deveria conhecer limites pré-estabelecidos por uma censura castradora, pois o seu papel é justamente o de provocar essa perturbação, mostrar abertamente aquilo que os olhos da consciência adormecida insistem em não ver. Observar-se-á, então, como esse objeto, a arte, mantém bases que o fundamentam quando passa a existir em duas áreas distintas ou, pode-se dizer, em dois suportes diferentes.

O texto dramático tem, em sua matriz, a possibilidade de se adaptar com facilidade. Colocado apenas no papel ainda não pode existir completamente, mas, uma vez que é encenado, consegue se realizar. Ao analisá-lo ao ser transferido para outro tipo de arte que não a do palco, a exemplo de quando é convertido em imagens gravadas no fotograma, uma parcela do que compreende um filme, confirma-se sua capacidade de adaptação.

São duas artes, o teatro e o cinema, que podem se encontrar e se realizar a partir de uma mesma matriz, o texto dramático. Tanto o texto dramático quanto os textos fílmico e teatral desenvolvem um trabalho artístico de representação importante e, Ralph Stephenson (1969, p. 14), ao elaborar seu conceito sobre arte, diz que ela tenta reproduzir ou mesmo imitar a vida real. Assim, por uma de suas funções ser a imitação, a arte consegue mostrar mais claramente aquilo que por nós mesmos seria difícil perceber.

É justamente essa peculiaridade pertinente à arte, de tornar tudo mais transparente, que faz a análise, por exemplo, de um texto dramático ser interessante. A partir do momento em que ele se pluraliza, para existir dentro de outra arte, ganha vigor e consegue superar barreiras. Tem-se na dramaturgia de Nelson Rodrigues a referida matriz, que consegue fazer todo esse processo parecer, de certo modo, natural. O primeiro a trabalhar seu texto foi Ziembinski, que mostrou no palco toda a plurissignificação contida nas linhas de *Vestido de noiva* e, posteriormente, Arnaldo Jabor explorou *Toda Nudez Será Castigada* em outro meio de arte, também desenvolvendo a sua leitura do texto dramático de Nelson Rodrigues<sup>2</sup>. Isso é parte do que se verá mais à frente, no exercício de descobrir o homem por trás da palavra, por trás da arte.

---

<sup>2</sup> Ver pirâmide invertida da página 89.

## I.1 Falando sobre Nelson Rodrigues e suas artes

Indo do consciente ao subconsciente e às fantasias do inconsciente, do trágico ao dramático, ao cômico e ao grotesco (muitas vezes fundidos numa peça ou mesmo numa cena), da réplica lapidar ao mau gosto proposital, do requintado ao *Kitsch*, do poético ao duro prosaísmo, Nelson conferiu aos seus textos uma dimensão enciclopédica. Nenhuma outra obra, em nosso teatro, alcançou tamanha abrangência e originalidade. (MAGALDI, 2003, p. 130).

Passadas décadas do aparecimento da dramaturgia de Nelson Rodrigues para o teatro brasileiro, seus textos ainda continuam despertando polêmicas; são chamativos e provocadores de náuseas para aqueles que se escondem das verdades atrás de uma parede familiar. Na citação acima, Sábato Magaldi apresenta explicações que nos ajudam a entender algumas partes de seu processo criativo; e ainda completa *há um teatro no Brasil antes e outro depois de Nelson Rodrigues* (MAGALDI, 2003, p. 130). Dizer que sua dramaturgia aconteceu de forma pensada e estruturada seria desmerecer a afirmação de Sábato Magaldi, quando o considera um divisor na dramaturgia brasileira, mas não é possível manter-se preso a essas afirmações sem que haja uma preocupação em melhor documentar suas palavras, pois qualquer julgamento de valor é perigoso e pode causar controvérsias. A definição de algo como divisor/estabelecedor de um marco sempre será problemático, uma vez que os envolvidos e o próprio tempo encontram outros referenciais para os quais também determinam valor.

Um olhar mais dotado de perspicácia científica mostra que a primeira metade do século XX foi um período marcado por grandes ebulições sociais, políticas, econômicas e culturais, as quais modificaram a sociedade do Brasil e do mundo, além de promoverem uma grande movimentação populacional.

Enquanto o mundo, mais especificamente a Europa, se preparava para enfrentar um dos momentos mais dramáticos da história da humanidade, nascia Nelson Rodrigues, em 23 de agosto de 1912. *Abria os olhos para a realidade além-útero e se sentia expulso do paraíso materno* (CASTRO, 2004, p. 11), em Pernambuco, onde permaneceu até os cinco anos de idade; depois, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Já aos três anos de idade o menino provocava polêmica ao ser surpreendido sobre a filha de uma vizinha, tentando beijá-la. Este fato apenas serviu para dar-lhe fama de ser um tarado, apesar de sua pouquíssima idade, que também não lhe permitia compreender sua nudez, pois estava vestido apenas com

uma pagãzinha<sup>3</sup>, quando do evento (CASTRO, 2004, p. 23). Aos sete anos pediu à mãe para entrar na escola. No ano de 1918, já no pós-guerra, uma epidemia de gripe espanhola que varria o mundo matando milhões de pessoas chegou ao Brasil, em especial ao Rio de Janeiro, onde muitos morreram; pouquíssimas famílias sobreviveram a ela sem perderem entes queridos (CASTRO, 2004, p. 25).

Alguns anos depois, o pai de Nelson Rodrigues, o jornalista Mário Rodrigues fundou o jornal *A Manhã*, onde Nelson iniciaria sua carreira como jornalista. A princípio como repórter que ligava para as delegacias do Rio de Janeiro e anotava as ocorrências, mas logo isso iria mudar, pois perceberam que nas mãos dele uma notícia comum ganhava dramaticidade. Em 1928, seu pai perdeu o controle acionário sobre o jornal *A Manhã* e o abandonou. Em novembro daquele mesmo ano, Mário Rodrigues lançou um novo jornal, *Crítica*.

É no ano seguinte, 1929, trabalhando nesse jornal que Nelson Rodrigues vive sua primeira grande tragédia. A publicação de uma notícia, matéria escrita por seu irmão, provoca a ira de uma senhora da alta roda social. Às vésperas dessa publicação, Sylvia Thibau falara com Roberto Rodrigues, mas mesmo assim a reportagem estampou as páginas do jornal, repercutindo negativamente na sociedade e deixando esta mulher em dificuldades familiares. Desejosa de uma retaliação entrou armada na redação e atirou uma única vez em Roberto Rodrigues, dentro de sua sala de trabalho.

Nelson viu e ouviu aquilo tudo. Em seus dezesseis anos e quatro meses, era a primeira cena de violência brutal que presenciava. Mais tarde ele diria que não teve, naquele momento, nenhum ódio pela assassina. Só queria ajudar Roberto, que gemia alto, fundo e grosso, a intervalos curtos... Os médicos diriam depois que a bala perfurara o seu estômago, varando a espinha e encravando-se na medula. (CASTRO, 2004, p. 91).

Roberto Rodrigues foi levado ao hospital, mas a morte o alcançou às duas horas da manhã do dia 29 de dezembro de 1929. Outros acontecimentos igualmente trágicos viriam se somar a este. Apesar da tragédia que vitimou seu irmão, Nelson Rodrigues permaneceu trabalhando no jornal, onde seguiria carreira, melhoraria sua habilidade com as palavras e ganharia mais espaço para publicar seus textos. Seu currículo crescia à medida que o tempo passava, como descreve Ruy Castro:

E, de fato, só o currículo profissional de Nelson já impressionava. Fizera reportagem de polícia, futebol, crítica, crônica, conto, folhetim, até mesmo consultório sentimental. Escrevera com seu nome, com pseudônimos e com

---

<sup>3</sup> Entenda-se como uma veste de criança comum à época da infância de Nelson Rodrigues.

o nome de outros. A lista de jornais e revistas importantes pelos quais passara dava água na boca: “A Manhã”, “Crítica”, “O Globo” (três vezes), “O Cruzeiro”, “O Jornal”, “Diário da Noite” (duas vezes), “A Última Hora” e “Manchete”, fora os jornais e revistas menores – e mais o “Jornal dos Sports”, do qual era uma espécie de móveis e utensílios de que já ninguém se dava conta. Nem ele – entrava e saía daquelas páginas cor-de-rosa quando lhe convinha, nunca fora sequer registrado em carteira. (CASTRO, 2004, p. 354).

Estava integrado ao mundo jornalístico como profissional, independentemente de conseguir ou não honorários que atendessem às necessidades familiares. Ao mesmo tempo, esse trabalho ajudava-o a manter-se vivo e a tornar melhor o escritor que estava se formando. E ao adentrar o universo dramático, como escritor, seu horizonte se alargou.

Mas é preciso voltar a atenção para as duas citações anteriores de Sábato Magaldi acerca da dramaturgia de Nelson Rodrigues. Ele conseguiu realizar em sua obra a transposição de verdades ocultas, segredadas em família, viajando do consciente até às fantasias mais loucas do ser humano, abrindo para os olhos dos espectadores as cortinas de um falso pudor e mostrando um mundo familiar que não se via nas páginas dos jornais.

Já não servia aquela transparência de uma realidade idealizada, nas obras de arte anterior aos anos de 1920, de homens e mulheres impecáveis em seus modos de agir e maneiras de falar, algo que pertencia ao mundo das ideias e difícil de ser aplicado ao plano real. Ao realizar um recorte temporal e delimitar seu campo de observação, Nelson Rodrigues também identificou seu objeto: a sociedade carioca exposta sem meias-verdades.

Diante das circunstâncias, a cultura brasileira precisava passar por um processo de reavaliação para se revigorar. Depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e do Centenário da Independência, os intelectuais do Brasil constataram que muitas transformações sociais e culturais estavam a caminho e um nome garantiu/assegurou sua influência dentro do movimento Modernista<sup>4</sup>: Oswald de Andrade, com seu livro *Paulicéia Desvairada*, que tem como principal personagem a cidade de São Paulo. A partir de então, as lentes que observam os movimentos culturais conseguem focalizar seus objetos de outras formas. Um cenário de modificações artísticas se instalou, preparando terreno para os principais eventos modernistas. De certo modo, já existia um grito de renovação, uma movimentação em torno de supostas verdades. Não há uma completa satisfação, pois sempre haverá o que ainda não foi tentado, tal como o ocorrido na década de 1920.

---

<sup>4</sup> Este trabalho está voltado para a dramaturgia de Nelson Rodrigues e, portanto, não cabe aqui desenvolver uma análise mais profunda sobre o movimento Modernista, uma vez que daria origem a uma outra pesquisa, não apropriada para este momento. É bem verdade que, para alguns estudiosos, essa data colabora para redefinir as artes no Brasil, assim como há quem discorde de tal afirmação tendo em vista que as movimentações com as artes ocorrem em vários lugares a todo o tempo.

Desde a *Semana de Arte Moderna de 1922*, artistas pediam uma revisão dos processos criativos, da maneira como cada um trabalhava seu objeto e das técnicas aplicadas a eles. De fato, este evento trouxe modificações, não de imediato, mas em longo prazo, para conceber a nova estrutura que nortearia nossa dramaturgia. Antonio Candido (2007) afirma a força desse movimento renovador de todos os segmentos das artes no Brasil, ao listar os artistas envolvidos na empreitada de dar às nossas artes um novo *corpus* bem como um novo perfil:

Em São Paulo teve lugar a histórica Semana de Arte Moderna (1922), que tinha sido precedida por artigos de Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade desde 1920 e lançou publicamente a renovação, encarnada por jovens escritores como, além dos dois citados, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida, de São Paulo, Manuel Bandeira e Ronald de Carvalho, do Rio de Janeiro, aos quais é preciso juntar os nomes dos pintores Emiliano Di Cavalcanti e Anita Malfatti, do escultor Victor Brecheret e do compositor Villa Lobos. O Modernismo brasileiro foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações essenciais. [...] A sua contribuição fundamental foi a defesa da liberdade de criação e experimentação [...]. (CANDIDO, 2007, p. 87).

O Modernismo foi um movimento de artistas insatisfeitos, determinados a alterar as estruturas literárias lançadas pelo Romantismo. A inquietação já não permitia a permanência daquele estado de inércia propiciado pela vigência das regras que exerciam controle sobre a sociedade desde o final do século XIX.

Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certo modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, que já havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria. (CANDIDO, 2007, p. 87).

Esta também era uma reação desejada para o teatro e para a dramaturgia, uma vez que nenhuma modificação acontece sem que haja atitudes de rebeldia contra o que se acha firmado e reconhecido como tradição. Nesse processo ensejado pela *Semana de Arte Moderna*, o teatro havia ficado à parte. A verdade é que todos os movimentos culturais do Brasil viveram ali seus grandes momentos transformadores, enquanto a dramaturgia permaneceria na posição em que se encontrava, meio esquecida.

As mudanças que estavam em curso não se restringiam somente ao período da Primeira Guerra Mundial; continuaram após ela e as inquietações políticas e sociais que se seguiram culminaram, conseqüentemente, no conflito armado mais devastador da história da

humanidade, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Esse período foi muito difícil<sup>5</sup> para a dramaturgia brasileira. Era necessário um vento modernizador, algo forte o suficiente para torná-la revigorada de seu processo de esgotamento. Era necessário pensar de forma diferente para permitir uma sobrevida à nossa dramaturgia, algo que pudesse trazer a cena teatral para as preocupações nacionais novamente.

E, recorrendo ao texto dramático de Nelson Rodrigues, a fala de Geni consegue ser contundente, vinda da gravação: *Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco!* (RODRIGUES, 2003, p. 1052). Essa afirmação de Geni não poderia ser mais apropriada e a escolha das palavras por parte de Nelson Rodrigues cabe perfeitamente na nossa realidade, porque se sabe bem pouco sobre o que se acha escondido pelas regras criadas por uma sociedade que teme mostrar o que realmente habita os lares, pois cada casa tem suas próprias verdades bem como as suas mentiras. Assim, como a afirmação de Geni e a dramaturgia de Nelson Rodrigues, o que era colocado diante dos olhos do espectador/leitor era uma verdade sempre contada pela metade e o restante era escolhido para permanecer oculto.

Uma vez que a dramaturgia de Nelson Rodrigues subiu ao palco, não seria mais possível conceber a literatura teatral e dramaturgic brasileira apenas pelos trabalhos desenvolvidos à época, preocupados em provocar o riso ou repetir os textos clássicos da dramaturgia universal. O predomínio das comédias não fazia Nelson Rodrigues rir, o incomodava, pois elas apenas serviam ao propósito de arrecadar capital, deixando em segundo plano a originalidade, que é o que interessa às artes e o que determina o *status* de arte para um texto, seja ele dramático ou não. Outro fator que o aborrecia nas encenações que acompanhava era a falta de comprometimento dos textos, pois acreditava que todo trabalho tinha que se envolver de alguma forma com o seu tempo de escrita e que a criação devia representar algo que estivesse ligado à realidade de alguma maneira.

Os motivos iniciais que o levaram a escrever, entretanto, vinham da necessidade de obter fundos em razão das dificuldades financeiras por que passava. Nelson Rodrigues

---

<sup>5</sup> Mudanças se colocaram em curso para o teatro e a dramaturgia brasileira a partir da década de 1940, mas o processo não se deu tranquilamente. No plano social, fatos trágicos estavam em andamento e a Segunda Guerra Mundial, em virtude do seu poder de devastação, havia provocado um grande êxodo das populações envolvidas diretamente no conflito. Em meio à fuga, muitos artistas procuravam a segurança para suas vidas nas Américas e isso permitia que as mudanças necessárias finalmente provocassem ruptura na tradição e fizessem surgir o novo. “É nesse momento que Nelson Rodrigues entra em cena. Sua entrada ocorre paralelamente a um evento extra-teatral, que vem mudar o panorama brasileiro e mundial: a Segunda Grande Guerra. Em consequência do conflito, o Brasil passou a acolher vários homens de teatro de diversos países. Alguns passaram, outros ficaram. Todos tiveram, no entanto, uma influência fundamental”. (LOPES, 2007, p. 29). Esse evento trágico abriu espaço para que o teatro pudesse ser visto de outra forma, além de receber muitos refugiados da guerra. Esse fato trouxe para o Brasil um polonês em fuga, Ziembinski, mas muitos outros artistas não tiveram a mesma sorte que ele e perderam suas vidas.



pretendia realizar sua dramaturgia calcada na comédia, mostrando uma transparência da realidade doméstica, envolvida e comprometida com questões familiares e sociais de um tal modo que provocasse o riso nas platéias. Mas como se sabe, não foi bem assim!

Para Sábato Magaldi (2003, p. 13), Nelson Rodrigues é um dos poucos dramaturgos capazes de dar vazão à sua obra de forma coesa e original, pois um espectro poderoso dotava seu trabalho de *preocupações psicológicas, existenciais, sociais e estilísticas*. O crítico afirma mais claramente:

O desejo de ganhar dinheiro, para mitigar os vestígios da fome ainda próxima, alimentou o projeto teatral de uma comédia. Logo às primeiras páginas, a independência da criação transformou a história em drama terrível. As marcas vindas da infância e da adolescência sobrepunham-se a um propósito deliberado, que traía a vocação autêntica. (MAGALDI, 2003, p. 13).

De fato, o espírito inquieto, aliado à necessidade de resolver problemas particulares, levou Nelson Rodrigues a escrever *A mulher sem pecado* e mostrou o que viria compor o seu universo dramaturgicamente. Não seria o mesmo que os textos encenados nos palcos brasileiros. A maneira como enxergava a sociedade é a forma como pretendeu apresentar sua dramaturgia, ajudado pelas características vanguardistas de sua abordagem nova do texto dramático que apareceria logo na primeira peça encenada. Além de não se manter preso à tradição circundante, teve coragem para correr o risco de trabalhar com temas inesperados e conseguiu, assim, se aproximar dos grandes criadores, os que lançam mãos à argila que espera ser preparada e moldada<sup>6</sup>.

O contato de Nelson Rodrigues com o grupo *Os Comediantes*<sup>7</sup> foi o primeiro passo. À primeira vista *A mulher sem pecado* poderia ser classificada como uma chanchada, mas acabou por servir como norteadora de todo o seu processo criador e como satisfação de suas

---

<sup>6</sup> O Brasil, nesse momento, vivia sob os auspícios do Estado Novo, ou *Getulismo*. Todos os segmentos das artes, de alguma forma, recebiam fomentos, verbas, apadrinhamento, incentivos do governo federal. Esse apoio às artes também se aplicava ao teatro, ainda preso aos padrões do teatro de comédia, preocupado apenas em levar o riso ao público sem apresentar qualquer evolução nas questões de estética, de encenação e criação dos textos.

<sup>7</sup> “Os Comediantes – um grupo de amadores – empreenderam a tarefa de reformar o teatro brasileiro, sobretudo com a temporada dos fins de 1943 no Teatro Ginástico e no Teatro Municipal. Talvez seja mais exato: a de lançar fundamentos para a criação de um autêntico teatro brasileiro. Seria mais fácil a pregação teórica, o doutrinamento estético. Mas ninguém cria ou reforma um teatro com teorias. Só o espetáculo opera no concreto, só a representação direta traz consequências eficientes. As teorias e teses são apenas etapas posteriores na construção da cultura teatral. Decidiram-se, pois, Os Comediantes a correr todos os riscos da representação cênica. Nenhuma certeza de perfeição havia nos seus projetos. Tinham de contar com as deficiências inevitáveis; umas do ambiente, outras das suas próprias condições. Não surpreendeu a ninguém que houvesse defeito nos espetáculos. O que causou surpresa foi o arrojo, a segurança, o idealismo com que Os Comediantes dominaram as suas dificuldades, tornando bem pequenas as deficiências e realmente grandes as consequências positivas”. (MICHALSKI, 1995, p.72).

necessidades que, além da financeira, eram causar surpresa e estranhamento, pois as suas personagens:

[...] parecem aquecer-se ao calor que lhes causa o reconhecimento de que a existência humana não é essa coisa digna, sonhada pela hipocrisia dos moralistas. É uma sucessão de pequenas misérias, físicas e morais, com uma única válvula de escape: a possibilidade de nos deleitarmos com o espetáculo da nossa própria indignidade. (PRADO, 2001, p. 8).

Não se trata apenas de abordar temas comuns ao homem ou de provocar choque na índole do espectador, mas de fazer pensar, obrigar o ser humano a ver o que nega, o que esconde atrás de pensamentos e conceitos que, apesar disso, são modificados no decorrer do tempo, pois a sociedade é um contínuo movimento que não lhe permite permanecer estático como se não ocorressem modificações significativas. Todas as nossas misérias estão expostas aos olhos e sujeitas a julgamentos, sejam eles favoráveis ou não. Santa Rosa (2003, p.140) afirma que *os meios de expressão de A mulher sem pecado*<sup>8</sup> *vêm arejar a técnica do teatro brasileiro com as suas duplicidades de imagens e ação (o pensamento de Olegário), as vozes interiores (uso do alto-falante) e os fantasmas (ela e o mendigo)*. É o que mostra Nelson Rodrigues: uma realidade dotada de uma expressão cruel, mas próxima do ser humano que, apesar de imaginário, busca ser objetivo e concreto para além dos delírios e demências.

Mas o momento ímpar da trajetória de Nelson Rodrigues no teatro e na dramaturgia viria com a encenação de seu segundo texto dramático: *Vestido de noiva*<sup>9</sup>. O autor estava ainda melhor na estruturação de cada cena e ato, de forma totalmente inesperada. Sobre o que escreve Décio de Almeida Prado (2001, p. 3; grifos do autor):

*Vestido de noiva* é uma das peças melhor estudadas do teatro brasileiro. Principalmente quanto ao aspecto formal. A originalidade de seu ponto de partida (o delírio de uma moribunda), a invenção dos três planos em que se desenvolve (o da realidade, o da memória e o da alucinação), as possíveis influências do rádio e do cinema na sua forma incomum, o estonteante *malabarismo do autor que jamais se perde nesse aparente caos, tudo isso já foi acentuado, dito e redito pela crítica nacional, que se manifestou sobre a peça com um entusiasmo e uma abundância que não lhe conhecíamos*.

Em sua tese de doutorado, Angela Leite Lopes (2007, p. 36) chama a atenção para o momento significativo da encenação de *Vestido de noiva*, considerado o ponto zero da

<sup>8</sup> *A mulher sem pecado*, drama em três atos, ensaiada e encenada pelo ator Rodolfo Mayer. Cenários de José Gonçalves dos Santos, apresentada no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, em 09 de dezembro de 1942.

<sup>9</sup> Programa de estreia de *Vestido de noiva*, apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 28 de dezembro de 1943. Direção de Z. Ziembinski; cenografia de Santa Rosa; elenco: Lina Grey, Auristela Araújo, Carlos Perry, Stela Perry, Otávio Graça Melo, Maria B. Leite, Luíza B. Leite Sans, Leontina Kneese, Armando Couto, Álvaro Alberto, Brutus Pedreira, Carlos Melo, Virgínia de Souza Neto e Maria Sarli, dentre outros.

moderna dramaturgia brasileira e, portanto, visto como o momento ideal para se iniciar discussões acerca dessa nova visão estética. *Que visão é esta? [...] a visão da teatralidade* (LOPES, 2007, p. 39), que leva a enxergar uma dramaturgia à procura de seu próprio espaço, organizando seu mundo, adotando a linguagem ideal segundo suas experiências. Esta visão foi muito bem apontada e mereceu, por parte de Sábato Magaldi (2004a), considerações sobre a encenação e sua repercussão nos meios de comunicação e das artes:

A lufada renovadora da dramaturgia contemporânea partiu de *Vestido de noiva* – não se contesta mais. Nelson Rodrigues conheceu de súbito a glória teatral e a repercussão transcendeu os limites do palco, irmanando-se ele às outras artes. Talvez em toda história do teatro brasileiro, nenhuma outra peça tenha inspirado tantos artigos, tantos elogios, um pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais. (MAGALDI, 2004a, p. 217).

Todas essas características novas para a dramaturgia brasileira causaram sensação entre os críticos e entre o público; mas não era somente isso, pois sempre há algo mais, um detalhe, uma fissura por onde passam os “detalhes sórdidos” capazes de romper com a realidade comum. Outro fator que colaborou para o sucesso da encenação foi a mão do diretor Zbigniew Ziembinski<sup>10</sup>, carregada de emoção e com uma forma de fazer os personagens viverem seus dramas de modo impressionante e inesperado. A dramaturgia de Nelson Rodrigues deve a essas presenças, as quais o ajudaram a dar vida e movimento às suas palavras.

A coincidência do encontro do diretor teatral polonês Zbigniew Ziembinski com Nelson Rodrigues, bem como a incorporação do cenógrafo Santa Rosa ao projeto de montagem, confluência de talentos que foi, sem dúvida, decisiva para a qualidade do espetáculo, devem ser examinadas à luz da formação da rede de relações que garantia a produção, circulação e legitimação de bens culturais durante o Estado Novo. (PEREIRA, 1998, p. 19).

Essas mentes que traziam outras maneiras de enxergar os aspectos dramaturgicos interferiram significativamente, como se viu mais atrás, na estética a ser aplicada nas peças e nos textos. Pode-se até pensar que Nelson Rodrigues não tenha sofrido essas influências, mas o fato é que se elas subiram ao palco estavam registradas em sua escrita. Juntem-se a isso os próprios dramas dele, um mundo pequeno repleto de caos, mortes e tragédias inesperadas. Na obra organizada por Boris Fausto (2007), Décio de Almeida Prado (2007) entende que o

---

<sup>10</sup> “Zbigniew Marian Ziembinski nasceu a 17 de março de 1908, em Wieliczka. [...] A pequena cidade de Wieliczka fica a poucos quilômetros da antiga capital da Polônia, Cracóvia, ainda hoje importante centro cultural, com magnífico acervo arquitetônico exemplarmente conservado, e terceira cidade do país em número de habitantes”. (MICHALSKI, 1995, p. 17).

encontro dessas pessoas, artistas de características únicas, foi o responsável pelas mudanças ocorridas dentro do universo dramaturgico e mostra que:

*Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), diferia com efeito de tudo que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna... O que vimos no palco, pela primeira vez em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise-en-scène* [...] de que tanto se falava na Europa. (PRADO, 2007, p. 657-658).

Não seria possível imaginar que tal encontro resultaria em algo tão surpreendente, a compreensão do texto de um e o projeto de encenação do outro. De acordo com o pensamento de Décio de Almeida Prado (2001, p. 6):

Ziembinski, com intuição admirável, adivinhou e valorizou tudo o que o autor quis dizer, dando à peça uma interpretação, o próprio jogo dos atores acompanharam fielmente o ziguezaguear do texto, mantendo inclusive a distinção entre os três planos: as cenas desenroladas no plano da alucinação são jogadas num estilo francamente expressionista, que viola deliberadamente a realidade para conseguir maior efeito plástico e dramático, em contraste com as cenas do plano da realidade, que chegam até o naturalismo perfeito da mesa de operação.

Sua montagem trouxe uma nova visão estética que tem origem na escola alemã, pois sua direção não foi apenas a de um encenador. Ziembinski conseguiu realizar sua percepção da dramaturgia de Nelson Rodrigues e, ao mesmo tempo, as ideias do autor, algo difícil de acontecer, bem como valorizou a força dramática do texto e a interpretação do elenco de *Os Comediantes*. Completa Sábato Magaldi (1992, p. 82):

Toda montagem é uma leitura pessoal. O encenador sensível traz à tona, frequentemente, valores insuspeitados pelo próprio dramaturgo. A obra contém elementos latentes, inexpressos pelo diálogo, que o artista inteligente capta e materializa. Além dos outros elementos que o compõem, o espetáculo é perfeito quando as concepções do dramaturgo e do diretor se harmonizam e atingem plenitude. A encenação que simplesmente seguisse as sugestões óbvias do texto o desserviria por completo. O diretor pode não observar uma rubrica, se ela não é essencial para a organicidade do texto e seu propósito foi o de alcançar outro efeito, indispensável para a imagem do conjunto.

A cumplicidade de Ziembinski com o texto de Nelson Rodrigues foi tão grande ao ponto de causar comentários maldosos sobre as ideias empregadas na escolha de montagem. Mas o tempo se encarregou de mostrar que tudo quanto se vira em cena era mesmo produto da criação do texto dramático de Nelson Rodrigues.

A maneira como a dramaturgia de Nelson Rodrigues acontece no palco trouxe uma nova forma de atuação para os atores, viabilizando outros meios possíveis para concretizarem seus personagens. Décio de Almeida Prado (2007, p. 658) chama a atenção para a introdução quanto aos *modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório*. Sem dúvida, a introdução de uma perspectiva nova abre espaços e caminhos para provocar o choque necessário para as mudanças que viriam dar novo fôlego ao teatro e à dramaturgia brasileira, como será mostrado.

## **I.2 Uma dramaturgia instigante para novos pensamentos**

OLEGÁRIO – Então? O que há?

INÉZIA – Nada, doutor, nada de novo. Quer dizer... (RODRIGUES, 2003, p. 299).

Depois da estreia de *A mulher sem pecado*, que mereceu do público e da crítica estimado sucesso, mas sem a grande efusão da subseqüente *Vestido de noiva*<sup>11</sup>, a dramaturgia de Nelson Rodrigues passou a merecer espaços nos pensamentos e nos estudos dos pesquisadores que viram em seu trabalho amplas possibilidades para pesquisas, uma vez que sua escrita não se apresentava como um texto fechado, mas aberto. Revistas, jornais, artigos e livros sobre sua obra, todos escritos por nomes respeitáveis, procuravam mostrar o quanto sua dramaturgia excedia ao próprio tempo de criação.

No *Teatro quase completo* de Nelson Rodrigues, estão reunidos estudos e publicações que ajudam a compreender o significado e a importância de sua dramaturgia. Mais tarde, pela editora Nova Aguilar, o *Teatro completo* traz reunidas as principais análises que hoje atestam, como documento, a importância do dramaturgo e de sua obra dramática para a cena brasileira.

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins. Repentinamente o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna. Evocou-se a propósito a grandeza da tragédia grega, discorreu-se sabiamente sobre os méritos do expressionismo

<sup>11</sup> Apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 28 de dezembro de 1943.

alemão, que na véspera ainda ignorávamos, proclamou-se com unanimidade raras vezes observada a genialidade da obra de Nelson Rodrigues. (PRADO, 2007, p. 658).

Ainda constam desta compilação os trabalhos críticos escritos por Ruy Castro, Pompeu de Souza, Santa Rosa, Carlos Castello Branco e muitos outros.

De fato, a obra de Nelson Rodrigues não poderia ser casual, nem perpassada por um desígnio, mas o resultado de quem tem um olhar crítico, voltado para o mundo bem como para a própria vida. Pompeu de Sousa<sup>12</sup> (2003) mostra como o processo criativo da dramaturgia de Nelson Rodrigues veio interferir, significativamente, na maneira de se realizar o texto nos palcos brasileiros, afirmando que:

A contribuição do Sr. Nelson Rodrigues ao teatro brasileiro foi, a rigor, a da criação total do gênero em termos estéticos universais. E abrangeu, por via de uma prodigiosa dotação natural do autor para o gênero, a totalidade de seus componentes de concepção, de construção e de composição. Concepção criadora, construção única e composição literária. (SOUSA, 2003, p. 135).

Até aquele momento o teatro brasileiro vivia das comédias de circunstância e dos dramalhões que resgatavam parte da tradição lusitana e isso realmente incomodava Nelson Rodrigues. A partir desse sentimento inquietante, lança sua dramaturgia, inscrevendo-a no cenário teatral brasileiro, como obra de arte que firma raízes para alcançar o solo fértil da universalidade nascida com o homem. Para este fim, acredita Pompeu de Sousa, Nelson Rodrigues não impôs à sua dramaturgia medidas, mas não sabia também até que ponto seguir e ultrapassou os limites da normalidade e do comum.

Sobre *Álbum de família*, escreve Pedro Dantas (2003) acerca da importância do trabalho de Nelson Rodrigues, que não se dobra às críticas mais contrárias ao seu fazer dramático e alcança um índice de sucesso jamais visto pela literatura dramática:

Justamente consagrado, aliás, o seu *Vestido de noiva*, sem a menor dúvida, representa, para o teatro brasileiro, como Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Oscar Niemeyer para a arquitetura, o primeiro marco de uma realização de importância universal. Como as crianças desses outros artistas brasileiros, onde quer que se apresente, o teatro de Nelson Rodrigues interessará e viverá, tão profundamente quanto no meio paupérrimo que veio, subitamente, enriquecer. (DANTAS, 2003, p. 141).

Menotti Del Picchia (2003, p. 145), por ocasião da encenação de *Anjo negro*, afirma que *nunca o teatro Americano subiu tão altos coturnos [...] e, agora, com Anjo negro,*

---

<sup>12</sup> Introdução escrita para o *Teatro quase completo* de Nelson Rodrigues, publicado pelas edições Tempo Brasileiro Ltda. (Rio de Janeiro, 1965) e reeditada pela Editora Nova Aguilar (2003) na Fortuna Crítica.

*coloca-se na galeria dos Strindberg, dos Pirandello, dos O'Neill.* Esta peça trazia uma força lírica que instigou o crítico a dizer que criava um *clímax esquiliano*.

Carlos Castello Branco (2003), em sua análise de *Dorotéia*, chama a atenção para o fato de que a tragédia não está expressa, visível, mas implícita, o que se constata em toda a dramaturgia de Nelson Rodrigues. E, mais uma vez, o que a linguagem proposta faz é superar o próprio Nelson no momento-chave de cada cena. Mesmo sendo *Dorotéia* um texto menos amplo em termos de expressão instrumental em relação aos anteriores, consegue atingir o público em seus pontos mais sensíveis. Como observa Jarbas Andréa (2003, p. 149):

Eis aí, por conseguinte, a primeira nota, o acordo inédito, o mistério de uma originalidade sem esforços, conduzindo, fluindo entre aspectos de humano ilogismo, empurrando as trevas da vida e as luzes de uma dor que se comprime e se mutila entre escárnio, piedade, gemidos, cólera e emancipação ostensiva ao inenarrável fenômeno do ser como coisa do mundo. Tradição pura, e mesmo clássica, na grandeza ornamental do desenho cênico. E, também, exasperação e clamor revolucionário numa humanidade que se transfigura e obedece ao destino, ou aos imperativos de uma fase histórica que torna difícil comentários mais objetivos e certos, porque a transição que vivemos é de uma obscuridade que repele e inquieta qualquer tentativa de ordem dogmática.

Dentro do grupo de peças denominadas de *Míticas*<sup>13</sup>, Nelson Rodrigues faz uma viagem ao inconsciente em busca do ser mitológico pessoal e acaba por desenvolver uma trajetória vertical rumo a interioridade de tais estruturas, em um processo de auto conhecimento, num constante conhecer a si e se reconstruir:

O autor escava os seus temas, gira em torno deles, exacerba-os para clarificá-los e, a uma crítica menos avisada, este esforço poderá parecer sobrecarga rebarbativa quando, em verdade, obedece apenas aos movimentos da sístole e diástole que caracterizam a pulsação do espírito em seus níveis inconscientes mais arcaicos. Amor e ódio, nascimento e morte, incesto e crime, gênero e apocalipse. (PELLEGRINO, 2003, p. 155-156).

Com a descoberta dessa nova dramaturgia, a partir de *Vestido de noiva*, Nelson Rodrigues também gerou um problema para aqueles que acreditavam que o teatro necessitava dos grandes e luxuosos cenários para acontecer, o que não é visto em sua proposta dramaturgic. Diante de tal fato se levantaria um sem números de críticos, contrários à sua visão sóbria e rápida. Léo Gilson Ribeiro (2003) explica que:

[...] os conformistas que insistiam num teatro digestivo e “limpo” levantaram-se indignados contra um autor que ousava mostrar as devastações da libido reprimida e revelava a traição latente do homem contra

---

<sup>13</sup> Ver página 44.

o homem, oculta até no ambiente sacrossanto das relações de família e terminava aquele “pesadelo em três atos” [...]. (RIBEIRO, 2003, p. 171-172).

Enquanto seu texto continua chocando, sua busca por uma dramaturgia que represente melhor a cena brasileira caminha em franco processo de modificação, bem como as situações políticas que, normalmente, se refletem nas questões culturais.

Já no fim do Estado Novo, Nelson Rodrigues representava, para influente parcela de nossos intelectuais, a primeira manifestação, no teatro brasileiro, do espírito moderno que se afirmara nas outras artes (PEREIRA, 1998, p. 17). O fato de trabalhar em um jornal ajudava a aproximar a figura emblemática de Nelson Rodrigues, de escrita ferina e cortante, dos eventos culturais, permitindo-lhe ter uma visão mais exata do que se prestava a dramaturgia brasileira e ao que realmente deveria se prestar.

Mas ele é também incisivamente escritor, sem deixar de ser vibrantemente jornalístico, dos cronistas brasileiros de hoje. O maior dos jornalistas literários – potentemente literários – que tem tido o Brasil. Nesse setor é equivalente do que foi e é – quem o superou? – Eça de Queiroz na literatura portuguesa. Apenas com esta diferença: no brasileiro há um vigor de expressão maior do que em Eça – um Eça até hoje inatingido e, talvez, inatingível, na graça artística que o soube dar ao seu jornalismo literário. (FREYRE, 2003, p. 229).

Ser jornalista o fez um quase infalível observador da vida e da sociedade, além de tê-lo feito saber como escolher as melhores maneiras para organizar sua escrita e representar aquilo que seu olhar podia captar. Seus textos registram as formas secretas do ser na sociedade e na família, trazem modos de falar e expressões que, dentro de um jogo linguístico, induzem o pensamento do leitor e traem aquele que tenta dar um sentido mais completo às falas dos personagens que se alinham dentro das histórias rodriguianas.

Este é outro ponto que faz sua dramaturgia ser diferente: a linguagem aplicada na construção de seu texto, de grande contribuição para a composição literária, por mostrar novas possibilidades quanto ao uso de termos correntes da fala.

Sem dúvida, o teatro desse estreado desnorteia bastante porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física. Nelson Rodrigues é poeta. Talvez não faça nem possa fazer versos. Eu sei fazê-los. O que me dana é não ter como ele esse dom divino de dar vida às criaturas da minha imaginação. (BANDEIRA, 2003, p. 182).

Em sua introdução ao *Teatro quase completo*, retomada depois no *Teatro completo*, Pompeu de Sousa (2003) refere-se a esse fato anunciando que:



Em nenhum autor de língua portuguesa ela terá sido jamais tanto a língua falada real quanto [na] obra teatral [de Nelson Rodrigues]. Nenhum, ou quase nenhum, vício da língua escrita, gramatical ou lógica. E, entretanto, como apontou Manuel Bandeira, é ele, “de longe, o maior poeta dramático que já apareceu em nossa literatura”. Porque nenhum tão autêntico na sua linguagem, na captação da fala comum e entretanto estranha e bela de toda gente. Nada mais admirável do que esta pureza criadora que lhe permitiu compor obras tão altas, no mais nobre dos gêneros teatrais – a tragédia – com formas linguísticas, muitas vezes as mais plebeias e, contudo, de beleza não raro incomparável. (SOUSA, 2003, p. 139).

Sábato Magaldi (2004a) também chama a atenção para os fatos linguísticos:

Os temas novos são insuficientes para marcar uma alteração do panorama literário, se não estão sustentados por uma linguagem nova. E é nesse campo, talvez, que a contribuição de Nelson Rodrigues se tenha revelado mais significativa: enquanto os dramaturgos da geração anterior adotavam um diálogo artificial, com um tratamento diverso da linguagem correta, ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo de cada vocábulo uma ressonância admirável. (MAGALDI, 2004a, p. 218).

É fato que se confirma ao se ouvir cada fala de sua dramaturgia, ou ao lê-las, pois nelas pode-se notar todo o teor linguístico utilizado para compor seus personagens a partir dos recursos oriundos da oralidade, que trazem em si as marcas de uma época – que compreende o período de 1941 a 1980 –, além de quebrarem a estrutura dos textos da tradição dramática brasileira e introduzirem formas e expressões usadas na informalidade da fala, as chamadas gírias, numa constante busca do novo.

Renata Pallottini (2005, p. 10) entende que a *trajetória da dramaturgia universal atesta de forma incontestável que os verdadeiros artistas sempre recusam as tradições já gastas e buscam novas maneiras de expressão*. Na dramaturgia de Nelson Rodrigues há um constante ato de questionamento, uma busca à compreensão das [...] *necessidades de seu tempo e também às raízes culturais de seu povo*. Portanto, a vitrine que exhibe a sociedade carioca, a partir de suas tragédias pessoais, apenas reflete aquilo que não se deseja ver desnudado, à mostra, nos palcos. Dar voz e corpo ao que sempre se pretendeu esconder corresponde mesmo a derrubar mitos que representam a tradição, um comportamento humano entendido como direito.

Nelson Rodrigues faz o espectador/leitor ver que fatos como o nascimento, o viver e o morrer fazem parte do cotidiano do ser humano. Ao sentir e expressar sentimentos a esse respeito, os quais muitas vezes estão escondidos, ele (o ser humano) evidencia o que o constitui e o faz existir. Nelson Rodrigues propicia um mergulho onde o que se procura é a interioridade, a qual ele coloca no campo de investigação ao tomar como base seus próprios

mistérios interiores. O que se aprende e se apreende com sua dramaturgia vem, então, de sua própria personalidade, num processo contínuo de reconhecer-se e reconstituir-se.

Em vários de seus textos dramáticos, os elementos que constituem sua criação estão representados por personagens que carregam até o mesmo nome, quase como confirmação de um destino, ao qual se acham presos, repetindo as mesmas ações e se sujeitando à simultaneidade constante dentro do mesmo tema. Valderez Cardoso Gomes (2003) escreve sobre tal processo:

Trata, o dramaturgo, da sua temática, limando-a, escavando-a, muitas vezes, abordando certos assuntos até a exarcebação, como se cada obra trouxesse, em si, uma sobrecarga poética e dramática, capaz de esvair-se, para renovar-se a uma luz, sem nunca esgotar-se. Simultaneidade de cenas, intercalação de planos, estilo fragmentário, sintético e sincopado, dualidade de planos (do real e da inconsciência) sucedem-se em várias obras, como se o autor inaugurasse o cíclico na totalidade de seu trabalho, como se criar cada obra não fosse criação, mas recriação, segundo um modelo exemplar, oculto nas profundezas de seu inconsciente. (GOMES, 2003, p. 247).

Na verdade, ao usar um mesmo tema, ele o recria a partir de outra conotação, reelabora nova estrutura para sustentá-lo, impregna-o de outras maneiras com seu estilo e sua marca inconfundível dotada de grande originalidade. Valderez Cardoso Gomes em sua análise dá um excelente exemplo dessa capacidade de Nelson Rodrigues de reelaborar o repetido e continuar nos provocando/surpreendendo enquanto espectadores, enquanto leitores: *como exemplo de seu processo “repetitivo”, mas sempre exemplar, basta mencionar sua ideia obsessiva da morte, tão presente nas memórias, nas entrevistas* (GOMES, 2003, p. 247).

A morte é constante em sua obra, ela acontece de várias formas e se apresenta de maneira geralmente inusitada, quando não se espera. Ela se revela em todo seu vigor macabro e ao mesmo tempo quase natural como uma força arbitrária, inevitável:

[...] mas sempre a morte registrada no “tempo histórico” e, paradoxalmente, por tratar obsessivamente dela, torna-se esta transcendente, “imortal” e, por insistir mais nela ainda, como escritor e como homem, torna-se “a-histórico”, por negá-la, como verdadeira anulação, sabendo-se que a cada morte, segue-se o renascimento do homem morto, que é recriado, através das lembranças que o escritor faz evocar. (GOMES, 2003, p. 247; grifos do autor).

Nelson Rodrigues conseguiu, assim, fazer com que um ato, um fato pudesse ser recriado sempre, como se aquela fosse a primeira vez que acontecia. Desde a morte do irmão, o tema morte está presente em sua obra como uma forma de contar o tempo e o autor parte dela para refazer outras tantas histórias.

Outros temas além da morte são igualmente retomados diversas vezes por Nelson Rodrigues, como a família. Duas irmãs se apaixonam pelo mesmo homem, em *Vestido de noiva*, em *Álbum de família*, em *Os sete gatinhos*, em *O beijo no asfalto* e em *A serpente*. Também ocorre a forma inversa: dois irmãos são atraídos por uma mesma mulher, em *Perdoa-me por me traíres*. Faz parte ainda desse universo de repetição o amor incestuoso, como acontece em *Senhora dos afogados*, em que Moema rejeita a própria mãe devido ao amor obcecado pelo pai que a leva a cometer diversos assassinatos a fim de conquistá-lo, porém ele acaba por ser sua última vítima. Em *Álbum de família, a variedade e a simultaneidade de relações incestuosas sucedem-se, num ritmo crescente, como num giro caleidoscópico* (GOMES, 2003, p. 248). Todos estão envolvidos numa teia que os prende dentro de várias relações, cujo elo é o incesto, assegurado também pela inveja que sentem.

Nelson Rodrigues viu muito de seu trabalho sofrer com o período da Ditadura no Brasil, desde os primeiros textos, ainda na Era Vargas. Durante as décadas de 1960 e 1970, sua dramaturgia sofreu bastante com o endurecimento do Regime Militar, especialmente com o AI-5<sup>14</sup>. A censura sempre esteve em seus calcanhares. Muitos autores tinham seus textos censurados por anos e isso era bem sabido por ele.

A proibição se tornaria, a partir daí, um episódio por assim dizer cotidiano na trajetória de Nelson Rodrigues, que acabou por ocupar um lugar único no contexto teatral brasileiro: o de autor maldito. Para os conservadores, seu teatro é imoral, povoado de incestos e de obsessões mórbidas. Para os liberais, para a esquerda inclusive, é um teatro reacionário, que só fala de paixão, esquecendo os determinantes sociais e políticos que regem a vida dos indivíduos. Essas duas apreciações passam, no entanto, ao largo da questão central colocada por sua obra, ou seja, a experiência artística e teatral como experiência humana, social e política original. O que é muito esclarecedor para uma análise do ambiente cultural brasileiro dos últimos trinta anos. (LOPES, 2007, p. 35).

Apesar da obra de Nelson Rodrigues ser alvo da censura, ele tinha um bom relacionamento com os presidentes-generais<sup>15</sup>. Tornou a enfrentar novos dramas familiares,

---

<sup>14</sup> “O Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, era democrático, segundo Costa e Silva, porque respondia aos anseios do povo de manutenção da ordem, da disciplina e de uma paz pública pautada na autoridade e num alto grau de controle sobre a sociedade. O movimento militar estaria, então, transformando os desejos do povo em atos e medidas concretas como forma de fortificar um sistema de ideias e valores democráticos que era ao mesmo tempo, segundo ele, algo inerente ao espírito dos brasileiros e fundamento da atuação dos militares no poder”. (REZENDE, 2001, p. 92).

<sup>15</sup> Até aquele momento Nelson Rodrigues acreditava na verdade apregoada pelos militares e muitas pessoas davam a ele créditos de delator sem que ele nunca o tivesse sido. Escreve Ruy Castro (2004, p. 389) sobre o relacionamento de Nelson Rodrigues com um desses presidentes-militares: “Nelson era um dos poucos a declarar sua amizade pelo militar que iria representar a pior fase do endurecimento do regime: o Presidente Médici”. Também o escritor Zuenir Ventura (2008, p. 156), em sua obra *1968, o ano que não terminou*, comenta sobre isso.

desta vez tendo como deflagrador dos eventos seu filho Nelsinho, mais conhecido como Prancha, preso no ano de 1972 sob a acusação de ser um subversivo. Nelson Rodrigues sofreu, como todo pai, e mesmo que não pudesse libertar o filho das amarras do claustro, buscou sua liberdade.

Nesse mesmo período, voltou a escrever para o teatro. Em 1974, seu texto dramático *Anti-Nelson Rodrigues* passou pelo crivo da censura. Seus artigos para os jornais haviam parado. Descobriria, devido à sua convivência com os governantes, uma verdade por ele insuspeitada: os militares torturavam o povo brasileiro.

Mesmo com o sucesso de seu último trabalho e as muitas críticas favoráveis, Nelson Rodrigues caminhava para sua agonia pessoal. Ele fora acometido pela tuberculose, que devastara sua saúde. Estava agora afastado das polêmicas e dos duelos das matérias, não as produzindo. Nos jornais, apenas antigos artigos eram reeditados. Sua vida de unanimidades contrárias não mudaria no fim. Sofreu várias paradas cardíacas até ser levado pela morte.

Na madrugada de 21 de dezembro de 1980, ele resistira a sete paradas cardíacas. Entrara em novo coma e doutor João Elias aplicara-lhe um marca-passo. Mas, pela manhã, Nelson morreria de trombose e de insuficiência cardíaca, respiratória e circulatória. Tinha 68 anos. Por tudo que passara, parecia velho de séculos. (CASTRO, 2004, p. 419-420).

Nelson Rodrigues encerrava assim sua vida, a poucos dias do Natal. Para ele, uma data com sentido comercial em que não se via mais do que cartazes de promoções. Não podia mesmo deixar a vida e ver fechada a tampa de seu caixão sem causar mais uma polêmica social. Um artista, teatrólogo, um visionário do teatro não se cala ao se travarem os ferrolhos do caixão. A voz de sua arte vive e ecoa nos meandros das coxias e atrás das cortinas dos palcos dos teatros e da vida.

As luzes vindas do texto de Nelson Rodrigues não tinham o brilho da Paris do século XIX<sup>16</sup>, descobrindo-se refletida no vidro das grandes construções; refletiam as poucas velas “Patrícias” na opacidade da *Boca de Ouro*. Foi criticado por Drummond para que retornasse aos paradigmas clássicos do teatro e da dramaturgia, mas não o fez. Depois de sua morte, passou a ser visto como autor engajado e crítico de sua época. Em vida, fora acusado e taxado de alienado, perturbador da ordem público-social e da estrutura familiar. O silêncio que resta

---

<sup>16</sup> “No século XIX, a revolução emancipou as formas do jugo da arte, assim como, no século XVI, as ciências tinham se libertado da filosofia. A arquitetura mostra o caminho tornando-se construção do engenheiro. Em seguida, vem a fotografia como reprodução da natureza. A criação imaginativa prepara-se, como o gráfico publicitário, para tornar-se prática. No folhetim, a literatura se submete à montagem. Todos estes produtos destinam-se a se apresentar no mercado a título de mercadorias [...] São as réplicas de um mundo sonhado. (BENJAMIN, 2002, p.703-704).

é a surdez de uma sociedade temerosa de ser descoberta novamente vivendo um paradoxo de covardia, que grita por liberdade e se esconde nos letreiros sociais.

Definido no título da biografia escrita por Ruy Castro (2004) como um *Anjo Pornográfico* do teatro, Nelson Rodrigues buscava em seus textos a semelhança com a realidade. A mimese de seus trabalhos estava preocupada com as muitas tragédias da sociedade carioca. Nelson Rodrigues trouxe a transcrição real do falar e do agir dessa sociedade e levantou questões como o homossexualismo, as traições e as mortes banais, os incestos e as veleidades humanas. Sua “unanimidade” talvez se dê pelo fato de sua obra ter sido chamada de tragédia familiar, bem como pela definição recebida aos três anos de idade de molestador sexual – em outro sentido diferente daquele, obviamente.

Em seus textos via-se a sociedade como um borrão disforme de regras ditadas, mas negadas pelo comportamento humano. O pecado, descrito de várias formas, trazia aspectos verdadeiros de uma coletividade que cultivava intimamente a ausência de recato e de decências, criando uma maneira nova de dizer o que não se desejava ouvir: *Herculano, aqui quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei.* (RODRIGUES, 2005, p. 11). Seria quase uma maneira velada de dizer que o teatro, a dramaturgia brasileira e o corpo social estavam estagnados junto com os intelectuais nos cortes da censura estabelecida pelo governo. Mesmo quando o texto de Nelson Rodrigues alcançou os cinemas, isso não diminuiu o seu drama.

O Brasil do Golpe de 1964 mergulhou profundamente na sombra agourenta do corvo à procura de carne fresca de intelectuais “Nunca Mais”. Nesse meandro, o ceticismo social de Nelson Rodrigues se torna ainda mais contundente. A valsa que essa coletividade dança esconde a decadência que permeia a célula familiar e o restante da sociedade. Nelson Rodrigues deixa de ser apenas um (Arc)Anjo Pornográfico para ser entendido como um pesquisador travestido de teatrólogo do social, pois:

[...] o melodramático dos textos rodriguianos corresponde à permanência de uma estética popular, que vai da oratória e da frase feita à chanchada. Aliás, Nelson jamais repudiou o mau gosto. Entre as suas predileções musicais estava o grito de Vicente Celestino. [...] Observador não-convencional da realidade, Nelson não precisou referir-se à exploração do homem pelo homem para mostrar em *Os sete gatinhos*, por exemplo, a miséria que corrói moralmente a baixa classe média carioca. (MAGALDI, 1992, p. 18).

Abrir as portas dessa sociedade e desmascarar o que passa pelo vão dos portais é, por demais, ousado, algo antes não imaginado, não pensado. Sentia-se o desejo de mostrar, caraturalmente, o que ela era.

A dramaturgia rodriguiana constitui o mais amplo painel da sociedade urbana brasileira, embora sem o inventário de tipos encontrados na comédia de um Martins Pena [...] Por meio da linguagem, límpida, sucinta, vibrátil, e da capacidade de expor os desvãos menos confessáveis de suas personagens, Nelson abriu caminho para todos os dramaturgos surgidos nas últimas décadas. (MAGALDI, 1992, p. 18).

Em seu trabalho, em um novo momento dramaturgico, desbravava-se o cotidiano do brasileiro e revelavam-se suas mazelas e podridão. O medo se fazia notar quando tudo caminhava para uma mudança considerável. Os gritos escondidos no seio familiar deixavam a gaveta e estampavam as manchetes de jornais, tal como mostrados pela dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Na medida em que nos damos conta de que o nosso principal dramaturgo foi um grande simulador, capaz de voltar as atenções para um lado e mergulhar de corpo inteiro no outro, compreendemos que, entre a verdade e a dissimulação, há nele algo como um instrumento, uma sonda de considerável poder, pela qual, retornando à superfície das questões de uma difícil viagem, sentimos que tocamos num tecido fundamental. (LINS, 2003, p. 249).

Para poder explicar o processo da vida comum que, para os tradicionalistas, não pode representar um elemento cultural, criativo, a não ser para o autor, Nelson Rodrigues, que dissimula a verdade, brinca com as palavras e obriga o espectador/leitor a reconhecer em seus personagens trechos importantes de nossas personalidades, de nosso caráter.

Nelson Rodrigues seria uma espécie de Fausto, amarrado pelas dores de um parto irreal de sua época, parindo uma peste vestida de farda, coberta de pele de cordeiro, que deixava os esgotos da sociedade para mostrar o que realmente é enquanto exerce seu poder sob a forma de regras sociais. A podridão estava escondida sob o tapete da Ditadura<sup>17</sup>. A morte se tornara irrelevante, pois somente assim poderia falar daquilo que se esconde atrás das cortinas de uma falsa moralidade: *Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão*

---

<sup>17</sup> O termo Ditadura, aplicado às mudanças políticas ocorridas a partir de 1964, é um termo por demais complexo e taxativo, uma vez que um fato histórico, ao ser acompanhado ao longo do tempo, pode assumir outras definições diferentes das recebidas no momento em que ele ocorreu. Para cada grupo social envolvido nos eventos, há uma visão diferente sobre o fato; para alguns, trata-se de uma revolução, enquanto para outros, um período de repressão. Maria José de Rezende (2001) em sua pesquisa sobre esse evento político brasileiro afirma que: “A democracia era tomada pelos militares e civis que conduziam o movimento de 1964 como um regime político que não tinha que ser, necessariamente, controlado pelos civis. Ou seja, a sua suposta democracia seria revigorada através da restauração de uma legalidade, de uma paz e de um progresso com justiça social a partir da atuação de um determinado grupo que estaria incumbido desta tarefa em nome de um todo abstrato definido como povo. Indubitavelmente, o hipotético ideário de democracia que os componentes do grupo de poder do regime militar tentavam elaborar se beneficiava enormemente da confusão teórica que se estabeleceu em torno da questão da democracia. Era detectável uma proximidade com a teoria elitista clássica, do início do século, à medida que a suposta democracia defendida por eles rejeitava a menor possibilidade de atuação das diversas forças sociais na política”. (REZENDE, 2001, p. 68-69).

*pouco!* (RODRIGUES, 2005, p. 11). O povo brasileiro sabia mesmo muito pouco sobre o que acontecia.

Por isso mesmo, não usou de ironia, mas da caricatura, como instrumento de expressão estética. Seus personagens não são copiados fotograficamente ou simbolicamente da realidade mais crua. São caricaturas que procuram gerar a verdade pela deformação. Teatro caricatural, como a pintura de Picasso. Teatro de intencional mau gosto, como acinte ao bom gosto burguês, hipocritamente defendido por uma sociedade que, no fundo, *não crê na vida eterna*, como ele acreditou pateticamente. Sua intimidade com a *antimorte* foi o segredo da paradoxal beleza patética de sua obra. (ATHAYDE, 2003, p. 288; grifos do autor).

Mesmo sua morte não calou seus textos, representando desde então a parte eterna, viva de seu ser, a sua antimorte. Muito pelo contrário, houve um verdadeiro retorno à sua obra com o crescente número de adaptações para o cinema, realizadas por cineastas como Neville e Jabor, para a televisão e novas montagens para o teatro, como as feitas pelo grupo *Galpão*.

A força de sua obra permanece e não será esquecida. Muito ainda há que se estudar, pesquisar sobre sua obra. Em seu tempo de vida, Nelson Rodrigues feriu muitos corações ao expor muitas verdades secretas, mas sua intenção era ferir o mal que se escondia por trás de tantas regras. Agora, resta sobre a mesa um copo com *Água de Lindoya* e folhas em branco. E quem representará a próxima tragédia da vida comum? De fato, o tempo não pára...

### **I.3 Um passeio pelo cinema de Arnaldo Jabor à meia-porta**

Como se pôde ver nas páginas anteriores, a obra de Nelson Rodrigues não seguiu as tradições da dramaturgia brasileira aplicadas à época, além de não ter se permitido ser controlada pelas regras desse fazer dramático. Nesta parte do trabalho, já é possível constatar a existência de universalidade se insinuando nela, em especial no texto dramático *Toda Nudez Será Castigada*, permitindo adaptações a exemplo do filme de mesmo nome, de Arnaldo Jabor.

Consegue-se igualmente realizar um corte temporal, fim de localizar o texto original e o texto adaptado. A década de 1960 foi de uma inquietação cultural, social e política muito intensa. Com as perturbações provocadas pelas mudanças no cenário político, os outros segmentos da sociedade se viam obrigados a se adaptarem a uma nova ordem, a uma outra realidade. A essa altura, a dramaturgia de Nelson Rodrigues levada aos palcos já não gerava o

pânico dos primeiros tempos nos moralistas e o público do teatro corria para ver Geni deixar Herculano sem argumentos, em *Toda Nudez será Castigada*.

Esses anos de inquietação<sup>18</sup> também se apresentaram negativamente para o cinema brasileiro, que se debatia para encontrar seu espaço e assegurar definitivamente sua inscrição no contexto das artes. E, para tal, precisava sobreviver enquanto meio de expressão artística, retratando, documentando e criando imagens quase registro desse período.

Tal contexto marca a geração com a qual dialoga *A opinião pública*. Um cenário de intensa luta que se intensifica nos anos 1960 e 70, marcando o que Marcelo Ridenti – em diálogo com importantes comentadores sobre a época, tais como Michael Löwy, Roberto Schwarz e Carlos Nelson Coutinho – vai chamar de um “desvio à esquerda da era Vargas”, caracterizado na aposta de revolução popular; que parecia atravessar a agenda do pensamento e prática dos intelectuais e artistas, mobilizando-os em torno de um romantismo bastante produtivo. (BALTAR, 2007, p. 39; grifos do autor).

É nessa movimentação social, política e cultural que Arnaldo Jabor dá início ao seu trabalho cinematográfico. Como seria de se esperar, ele igualmente enfrentaria os mesmos problemas que outros artistas dessa época: as pressões políticas e a vigilância dos censores, principalmente. Enquanto os irmãos Farias colocavam *Roberto Carlos em ritmo de aventura* afirmando que ele não era James Bond, Arnaldo Jabor buscava um roteiro, uma ideia, algo que pudesse ser feito sem se dobrar aos ditames da tesoura.

Durante uma entrevista, concedida aos repórteres Eduardo Ades e Mariana Kaufman por ocasião de um evento comemorativo aos *40 anos de opinião pública* e publicada em livro posteriormente, sobre os anos que compreenderam o surgimento do Cinema Novo e a implantação dos governos militares, Arnaldo Jabor surpreendeu ao revelar que:

Com 14 anos de idade eu li *Álbum de família* e fiquei chapado. *Vestido de noiva*, aquelas coisas [...]. (JABOR, 2007, p. 22).

Esse seu primeiro contato com a dramaturgia de Nelson Rodrigues, ainda na adolescência, o marcaria e o seguiria em seu processo de formação como cineasta. Nessa mesma entrevista, contou que seu sonho era de se tornar escritor, talvez escrever para o teatro. Mas o curso determinado pela história sempre oferece novas possibilidades bem como

---

<sup>18</sup> “O meio cultural também sofreu perseguição direta, tanto pela censura (mais branda entre 1964 e 1968, absoluta após essa data), que impedia a livre-manifestação das ideias e das artes, como pela repressão física configurada em prisões e torturas. Por um motivo ou outro, muitos artistas viram-se forçados ao exílio. Não tem fim a lista de pessoas do meio cultural presas temporariamente, ameaçadas informalmente pela polícia e organismos paramilitares, torturadas ou exiladas. Inexistem evidências de que a maioria delas tenha tido vinculação mais sólida com grupos de esquerda. Qualquer crítica ao regime era tomada, após 1968, como subversiva e comunista, logo, passível de punição”. (RIDENTI, 1993, p. 74).



caminhos possíveis de serem seguidos. E, diante das portas que se abriram para ele, escolheu seguir o caminho de cineasta, justamente em um dos momentos mais críticos para a história do país, principalmente porque as mudanças políticas realmente interferiam em todos os seguimentos da sociedade.

Arnaldo Jabor tinha, como pretensão inicial, rodar um filme que *começava na nascente do rio Capiberibe e terminava na foz, a partir de dois poemas de João Cabral de Melo Neto – “O rio” e “O Cão sem plumas”* (JABOR, 2007, p. 11). Para a realização de seu primeiro projeto cinematográfico contou com a ajuda do pai, um militar da aeronáutica. Infelizmente, para Arnaldo Jabor, esse projeto não pôde sair do papel, pois, às vésperas da viagem para as locações, aconteceu o golpe militar<sup>19</sup>.

Arnaldo Jabor retomaria seu sonho de dirigir um filme no ano de 1965, *O circo*, que foi lançado no ano seguinte e definido assim por seu diretor: *“O circo” é um filme precário, simplezinho, não tem nada de mais* (JABOR, 2007, p. 13). Havia um desejo por parte do governo de controlar as movimentações culturais, também com o intuito de se evitar as invasões estrangeiras dos filmes norte-americanos e europeus, as quais prejudicavam as produções artísticas nacionais e cerceavam a liberdade de criação cultural.

Independentemente dessas proibições e vigilâncias, dentro dos *setes* de filmagens, Arnaldo Jabor seguiu construindo sua filmografia e tentando, como cineasta, ter credibilidade. Sua determinação e curiosidade o ajudaram em suas experimentações, além de ter tido tempo para enxergar fontes riquíssimas de textos que fariam parte de sua trajetória. Fato é que, depois de assistir à encenação de *Toda Nudez Será Castigada*, dirigida por Ziembinski, encontrou no texto de Nelson Rodrigues o que procurava. Conforme o que acreditava, esse texto tinha todos os elementos necessários para ser transformado em filme, pensamento que não nutria por *Vestido de noiva*. Segundo sua visão, este funcionava muito bem no palco, mas perderia todo o impacto quando transportado para a “telona”. Explica ele em entrevista:

O *Toda Nudez* é um filme muito fiel, não ao Nelson, porque tem coisas que nem tem no filme, muita coisa eu tirei, mas fiel a essa visão de classe média

---

<sup>19</sup> “O golpe de Estado de 1964 não foi suficiente para estancar o florescimento cultural diversificado que acompanhou o ascenso do movimento de massas a partir do final dos anos [19]50. O Cinema Novo, o Teatro de Arena e o Teatro de Oficina, a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura (CPCs) ligados à [União Nacional dos Estudantes] UNE (que promoviam diversas atividades culturais para “conscientizar” o “povo”), o Movimento Popular de Cultura em Pernambuco (MPC), que alfabetizava pelo método crítico de Paulo Freire, a poesia concreta e uma infinidade de outras manifestações culturais desenvolveram-se até 1964. Após essa data, os donos do poder não puderam, ou não souberam, desfazer toda a movimentação cultural que tomava conta do país e só teria fim após o Ato 5, de dezembro de 1968. As artes não poderiam deixar de expressar a diversidade e as contradições da sociedade brasileira da época, incluindo por exemplo a reação e o sentimento social ante o golpe de [19]64. Seria possível escrever várias teses só sobre a relação de cada uma das artes com a oposição ao regime militar”. (RIDENTI, 1993, p. 75).

que sempre me impressionou muito. Eu sou filho de classe média, morei no subúrbio a infância toda, então eu tenho uma visão da vida parecida com aquela que o Nelson teve. (JABOR, 2007, p. 22-23).

Esse deve ser um dos motivos de Arnaldo Jabor ter encontrado meios que o ajudaram a capturar o espírito, às vezes confuso, às vezes certo, às vezes perdido, da obra de Nelson Rodrigues. Certamente essa experiência contou pontos a seu favor no tocante à construção do filme – e isso será visto nos próximos capítulos –, que mereceu algumas premiações<sup>20</sup>. Ainda em entrevista, completa seu raciocínio acerca de *Toda Nudez Será Castigada*:

Mas eu acho o *Toda Nudez* um filme melhor e mais autoral justamente por não ter querido ser tanto. Acho que a autoria de um filme está na *mise-en-scène*, está no conjunto do filme, na organização das partes formando uma coisa além do todo. Aí que está a autoria, não está na fidelidade ou não fidelidade. (JABOR, 2007, p. 23).

Arnaldo Jabor deixa claro, a partir de suas explicações sobre a autoria, que o modo como enxerga o resultado final obtido com suas produções aponta *Toda Nudez Será Castigada* como sendo seu melhor filme. Segundo ele, isso resulta da maneira que o texto dramático de Nelson Rodrigues foi composto, já tendo influências cinematográficas.

Ao desenvolver pesquisa sobre o filme feito por Arnaldo Jabor, a partir do texto dramático de Nelson Rodrigues, Ismail Xavier (2003a) mostra os meandros por que passou o cineasta para conseguir capturar em cada fotograma registros dessa vida suburbana da zona norte carioca:

Com vitalidade e humor, lidou com as mazelas da família às voltas com o moderno, achando a dicção eficaz no deslocamento do melodrama. Figurou o ressentimento de pais e filhos, maridos e mulheres, sem se contaminar pela estreiteza de suas visões, abrindo um horizonte político de observações. *Toda Nudez* é um divisor de águas, não só no percurso das adaptações mas no trato de questões que sempre mobilizaram o cinema que se inspirou no modernismo dos anos 20 ao lidar com família, sociedade, sexo e política. (XAVIER, 2003a, p. 184-185).

Todos esses elementos estão impressos na dramaturgia de Nelson Rodrigues. Ajudaram na construção das situações psicológicas mostradas, primeiramente na encenação e direção de Ziembinski e sete anos depois revigoradas no filme de Arnaldo Jabor.

---

<sup>20</sup> *Toda Nudez Será Castigada* recebeu os seguintes prêmios: “Diploma de Mérito para os Melhores do Cinema, 1972, SP, de Melhor atriz para Darlene Glória \* Urso de Prata e Melhor atriz para Darlene Glória no 23º Festival de Berlim, 1973, Alemanha \* premiado no Festival Internacional de São Francisco, 1973, EUA \* Prêmio Coruja de Ouro, 1972 do INC – Instituto Nacional de Cinema, de Melhor filme, de Melhor ator para Paulo Porto, de Melhor atriz para Darlene Glória, de Melhor atriz coadjuvante para Elza Gomes e de Melhor cenografia \* Melhor filme, Melhor atriz para Darlene Glória e Melhor música para Astor Piazzola no 1º Festival de Gramado, 1973, RS”. (PLAZA, 2007, p. 139).

Essa passagem de uma década a outra (1960 a 1970) foi severamente marcada pelas questões políticas suscitadas pelo já citado AI-5 e por uma forte inquietação social. Enquanto os textos de Nelson Rodrigues se ausentavam das salas de cinema, a classe média – da qual fazia parte Arnaldo Jabor – e a juventude sofriam influências comportamentais do momento. Esse período conflituoso afetou também o cinema brasileiro e promoveu sua redefinição. O Cinema Novo, que agonizava por não conseguir se ver livre das amarras políticas e por não se encontrar com o público, seria atropelado pelos jovens do Cinema Marginal e ambos perderiam o ritmo para o cinema dos irmãos Farias. Em São Paulo, surgiu a *Boca de Lixo* e, no Rio de Janeiro e em Brasília, produtores e militares preparavam o projeto que recebeu a denominação de Embrafilmes.

Este foi o cenário que se formou para possibilitar a criação de uma identidade nacional para o cinema. Cineastas do peso e da formação de Arnaldo Jabor teriam que nele viver e produzir suas obras, sem ter espaço para a liberdade própria dos artistas na elaboração de seus objetos de arte.

## CAPÍTULO II

### ESCOLHENDO AS PÁGINAS PARA MOSTRAR A VIDA PRIVADA CONTADA COMO ELA É

O convívio de matrizes diferentes, de tons opostos, desafia cada encenador ou cineasta, que deve escolher uma interpretação na armação do espetáculo. Mesmo que se considere apenas as peças de Nelson Rodrigues escritas entre os anos 50 e 60, as “tragédias cariocas” [...]. (XAVIER, 2003a, p. 169).

O inesperado e a originalidade da dramaturgia de Nelson Rodrigues romperam definitivamente com a fórmula da comédia do *Teatro de Costumes* tanto que a própria crítica não quis colocá-lo nesse grupo. A partir de 1943, os ventos rodriguianos da ruptura provocaram inquietação no meio dramaturgico e alteraram os métodos de composição dos textos bem como a estética cenográfica.

Se Nelson Rodrigues não tivesse em seu ser a inquietude do espírito criativo, certamente daria por encerrada sua contribuição para a construção textual dramática quando obteve sucesso e teria aceitado as fórmulas consagradas ou as que havia criado até então. Mas, acreditar que ele se portaria como aqueles que se veem presos e obrigados a se engessarem em algum padrão, seria um engano. Sua ousadia permaneceu e continuou abalando a dramaturgia brasileira e provocando debates entre as instituições preocupadas em manter as bases da moral e dos bons costumes.

Sua proposta para um texto moderno é enxuta e limpa, não permitindo os longos diálogos propostos pela dramaturgia vigente até então, oriunda do século XIX e que dominou grande parte da primeira metade do século XX. Sua escrita apresenta novos elementos com arranjos em que cada palavra encontra seu espaço exato e nos quais não pode ser colocada mais nenhuma.

A forma que escolhe para escrever seus textos, diga-se inesperada, provoca um grande choque intelectual que ajuda a definir uma nova identidade para a dramaturgia brasileira, colaborando para o processo de transição. A vertente adotada o coloca em destaque quando comparado aos outros dramaturgos brasileiros: as verdades sociais são mostradas desprovidas de máscaras. Para Vítor Hugo Adler Pereira (1998), esse choque é provocado pelo efeito de imediatismo e originalidade de suas escolhas, pela ousadia em abordar temas que são caros à sociedade, pelo seu grau de contundência, pela quebra de padrões que vai da moral sexual até

ao racismo e à fé. *A modernidade rodriguiana está justamente na forma como antigos elementos dramáticos fragmentados são reagrupados no seu teatro, provocando sensações infinitamente diferentes das ideias originais* (SOUTO, 2001, p. 32).

Nas décadas seguintes, Nelson Rodrigues seguiu criando, escrevendo seus textos dramáticos a partir do lugar comum, o inimaginado para os palcos. Antes de dar sequência a este trabalho, é oportuno lembrar que o próprio Nelson Rodrigues pediu ao pesquisador do teatro brasileiro Sábato Magaldi que encontrasse meios para organizar sua dramaturgia de forma a permitir uma sistematização para estudos posteriores. Uma vez concluída essa sistematização, as peças passaram a ser reconhecidas por características predominantes que aproximavam ou afastavam umas das outras. Sábato Magaldi as sistematizou em três grupos distintos: *Psicológicas, Míticas e Tragédias Cariocas*.

## II.1 Três estações da dramaturgia de Nelson Rodrigues

A divisão da dramaturgia de Nelson Rodrigues em três grupos, sistematizada por Sábato Magaldi, passou a ser adotada como referência nas pesquisas sobre a obra dramática do autor e tornou possível (re)conhecer muito do seu processo de crescimento e evolução. As cinco primeiras peças incluem *A mulher sem pecado, Vestido de noiva*, seu grande sucesso de público, *Valsa nº 6, Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*. Elas pertencem ao grupo das peças *Psicológicas*.

A evolução dramática de Nelson levava inevitavelmente a esse mergulho na inconsciência primitiva do homem. *A mulher sem pecado* já estava carregada de motivos psicológicos, prestes a romper as barreiras da censura interior. *Vestido de noiva* rasgou o véu da consciência, para dar livre curso às fantasias do subconsciente. (MAGALDI, 2004b, p. 50).

As peças *Psicológicas* têm em si uma intimidade que torna sua relação entre o palco e os personagens uma mistura do trágico e do cômico, do dramático e do humorístico, como se Nelson Rodrigues brincasse consigo mesmo enquanto aponta problemas, como se estivesse em curso uma preparação para algo maior, mas que permaneceu com ele.

O segundo grupo de peças concebidas por Nelson Rodrigues, as *Míticas*, faz parte de seu “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. Assim definidas pelo próprio autor porque são textos dotados de uma pestilência, de um mau cheiro que podem produzir o tifo e a

malária na plateia. São elas: *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados* e *Dorotéia*. *O passo seguinte se dirigiria para o estabelecimento dos arquétipos, dos mitos que se encontram na origem das nossas forças “vitais”* (MAGALDI, 2004b, p. 50). Aqui, a realidade tem a função apenas de situar o espaço, mas, evocando o desnudamento do universo interior, mostra que na vida social todos escolhem máscaras que tanto revelam quanto escondem a verdadeira personalidade. Nelson Rodrigues se preocupa em mostrar essas verdades ocultas, deixar de lado esses disfarces e, mesmo sem ter o domínio das lições da psicanálise, acaba por mergulhar em medos secretos da natureza humana, abolindo a censura e desnudando o indivíduo.

O terceiro e mais numeroso grupo de peças, as *Tragédias Cariocas*, já se anuncia com um sério problema ao ser tratado pelo próprio autor como *Tragédia*, gênero que por si só estabelece conflitos pelo simples fato de não ser mais praticado como em sua origem. Sob a cena o trágico, o drama. Neste trabalho, elegeu-se como referencial esse terceiro grupo de peças, no qual está inserida *Toda Nudez Será Castigada*, o texto eleito para análise, além de *A falecida*, peça que mudou os rumos do teatro rodriguiano, *Perdoa-me por me traíres*, *Os sete gatinhos*, *Boca de Ouro*, *Beijo no asfalto*, *Bonitinha, mas ordinária* e *A Serpente*. Em certa medida, era a comédia de costumes dando lugar à vida carioca, suburbana da zona norte da cidade, sem jamais perder a sua universalidade.

Sábato Magaldi entende que a designação de *Tragédias Cariocas* não se fez pacificamente, sem que houvesse conflitos. Mesmo levando-se em conta o progresso ocorrido ao longo do tempo desde em que Aristóteles elaborou seus conceitos a respeito da *Tragédia* no século IV a.C., esse termo *implica algumas exigências técnicas, sem as quais pareceria gratuito utilizá-lo. Sabe-se que, ao menos com as conotações da tragédia grega, não cabe em nossos dias falar em gênero trágico* (MAGALDI, 2004b, p. 91). Esta afirmação demonstra que Nelson Rodrigues, na criação de sua dramaturgia, não se restringiu a padrões nem se prendeu às fórmulas clássicas do trágico.

É importante também entender a aplicação do termo *Tragédia* pelo autor. Esse tipo de texto já não era mais empregado nas novas escritas da dramaturgia. No que definiu como sendo *Tragédias Cariocas*, Nelson Rodrigues revela personagens da vida comum. Não há os grandes palácios e a suntuosidade é substituída pelo cotidiano. O homem *é* e não apenas *está* deslocado da realidade; se é dominado por ela, também é inserido nela por Nelson Rodrigues como um elemento que influencia e pode ser influenciado. A cena dramática proposta por Nelson Rodrigues é contundente e perigosa e isso provoca perturbações na estrutura teatral e

dramatúrgica; aquilo que é reconhecido como normal sofre um estremeamento. A estabilidade de antes, agora, está comprometida.

Nesse choque provocado por Nelson Rodrigues, o discurso liberal se vê frente ao fato perturbador de que *a liberdade de manifestação só pode ser respeitada enquanto se mantém nos limites de uma concepção de “normalidade” que ele [o crítico] pressupõe unânime na sociedade* (PEREIRA, 1998, p. 29). A normalidade prevista pela tradição fica desestabilizada quando *os indivíduos e os grupos demonstram-se insatisfeitos ou inadaptados às convenções de comportamento* (PEREIRA, 1998, p. 29). Passa a existir um senso de provocação a todos os *Cânones*, porque ele causava estranhamentos mesmo entre os intelectuais e artistas.

Como arte, o texto dramático de Nelson Rodrigues apresenta *elementos tão destruidores de estruturas quanto criadores de uma nova ordem que existe apenas para ser novamente subvertida e recriada a todo o momento* (SOUTO, 2001, p. 32). Esse (re)fazer constante acabou por se tornar uma espécie de armadilha porque, acreditava Nelson Rodrigues, o teatro não deveria ser doce, e, sim, algo que tivesse um certo amargo.

Aceitar ou não a versão brasileira da tragédia era um tópico que alinhava posições quanto a problemas mais amplos, como polêmicas sobre o padrão de elite representativo da cultura nacional no teatro ou sobre a validade de conceder apoio oficial às montagens de espetáculos que não atendiam ao gosto do grande público, como era o caso em questão. Essas polêmicas situavam os contendores diante de questões então cruciais, como a natureza e a execução das medidas de apoio à produção cultural no Estado Novo. (PEREIRA, 1998, p. 23).

Atualmente, às vezes, a tragédia está inserida apenas no contexto em que se concebeu o texto, porém é influenciada por sua forma clássica de composição, conforme definição sucinta apresentada por Patrice Pavis (2007, p. 415; grifos do autor):

Representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte. ARISTÓTELES dá uma definição de tragédia que influenciará profundamente os dramaturgos até nossos dias: “A tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem temperada com condimentos de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita por personagens em ação e não por meio de uma narrativa, e que, provocando piedade e temor, opera a purgação própria de semelhantes emoções”.

Não se aceita facilmente a aplicação do termo tragédia quando alguns elementos presentes em seu conceito não são produzidos da mesma forma, como, por exemplo, a *catharsis* gerada pela paixão e pelo orgulho, a teimosia em não reconhecer o perigo que é tentar contrariar os acontecimentos e as ações de caráter nem sempre elevados e completos.

Ao se desenvolver a análise propriamente dita do texto dramático de Nelson Rodrigues, aparecerão certas implicações em sua obra que retomam os três períodos de grande florescência da tragédia: a Grécia Clássica do século V, a Inglaterra Elizabetana e a França do século XVII.

Vale ressaltar que o caminho para o autor chegar às *Tragédias Cariocas* não foi natural nem casual. O exercício de escrever para os jornais a série *A vida como ela é* ajudou Nelson Rodrigues a dominar o conhecimento necessário para a construção de um texto preocupado em mostrar como acontecem os fatos nessa vida moderna calcada pela pressa provocada pelo cotidiano.

Não me refiro a progresso, nem a maturidade, nem a culminação de uma obra. Em cada fase que atravessou, Nelson escreveu peças excelentes. O juízo sobre o mérito dependerá sempre da preferência do espectador ligado a sua subjetividade. O importante é verificar que o dramaturgo percorreu uma gama rica de inspirações, satisfazendo, por isso, a gostos não apenas divergentes, mas até mesmo contrários. E sempre com a sua personalidade imediatamente reconhecível – um estilo que não se confunde com o de ninguém. (MAGALDI, 2003, p. 68).

As *Tragédias Cariocas* podem ser entendidas como uma síntese da dramaturgia de Nelson Rodrigues. Em se tratando deste grupo de peças, o ato dramático ganha intensidade e vigor e ocorrem explosões daquilo que, em termos de vida, sentimentos, compõe seus personagens. Tudo está mais à mostra, pronto para ser visto e sentido.

Sem menção a valor, acredito que as tragédias cariocas sintetizam as características de Nelson Rodrigues. Quando ele lidou mais com o subconsciente e as fantasias inconscientes, se entregava a um delírio que podia prescindir da censura da realidade. O voo poético parecia especialmente livre, por recusar quaisquer limites. Mas o público tinha dificuldade de identificar-se com um homem entregue à imaginação e ao desvario, sem os prosaicos e exigentes mandamentos do cotidiano. (MAGALDI, 2003, p. 68).

Ao dar valor à realidade imediata, à proximidade com a vida real e com o cotidiano, Nelson Rodrigues propiciou aos seus personagens uma dimensão concreta, verdadeira, mas também conseguiu manter sua já conhecida carga de subjetividade, permitindo que elementos anteriores de sua dramaturgia, como o mítico e o psicológico, estivessem presentes nesse novo bloco de peças que compreende as *Tragédias Cariocas*. E, mais uma vez, Sábato Magaldi (2003, p. 68) é incisivo ao afirmar que *as tragédias cariocas, portanto, unindo a realidade e os impulsos interiores, promovem a síntese do complexo homem rodriguiano*.



O homem rodriguiano se vê diante de um jogo onde atuam forças as quais não pode dominar. Elas vão destruindo seu universo e isolando-o, o qual está envolvido e absorvido pelo próprio passado; moldam-no de forma tão absoluta que deflagram um conflito interior. Raymond Williams (2002) localiza o homem da modernidade no que ele chama de *tragédia liberal*:

No centro da tragédia liberal há uma situação isolada: um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído. A estrutura é liberal na ênfase sobre a individualidade que se excede, e trágica no reconhecimento final da derrota ou dos limites que se impõem à vitória. Foi-nos dado conhecer, por quase quatro séculos, uma tensão entre o impulso do indivíduo e a resistência absoluta; essa mesma tensão, no entanto, assumiu muitas formas, que temos de tentar distinguir. O curso que devemos tomar é, ao final, a transformação do trágico em vítima trágica. (WILLIAMS, 2002, p. 119).

Agora, o herói trágico já não é mais o desencadeador de toda a ação como foi o herói grego. Ele é quase – se é possível entender assim – a soma de todos os fracassos humanos buscando por algo que lhe acene com outro caminho que não apenas o trágico. Desde antes de Nelson Rodrigues, o processo de inovação, criação e renovação já existia como parte da natureza das artes, ou as fórmulas elaboradas pelos gregos para a encenação de suas tragédias ainda vigorariam completamente.

Um dos elementos propiciadores de conflitos entre Nelson Rodrigues e a crítica é o motivo de esta procurar entender a tragédia brasileira como parte do mito fundador da dramaturgia. Ela é apenas a maneira que ele escolheu para apresentar a sua versão dessa forma clássica e foi o que causou o estranhamento em alguns críticos. Para esses, quando se prefere a palavra tragédia, no sentido dos textos clássicos, ela tem a significação de um drama humano de proporções imensas, no qual se tem um grupo de personagens cujos destinos já estão definidos pela presença onipotente e controladora dos deuses, tal qual aconteceu com Édipo<sup>21</sup>, obrigado a viver o drama de sua consciência, segundos os oráculos.

Alguns personagens da dramaturgia universal representam esse limite máximo do poder. As pré-determinações divinas são fatos puros dos quais não se pode fugir e que convergem inexoravelmente para a destruição dos seres humanos, determinando, por exemplo, a autopunição (no caso de Édipo).

---

<sup>21</sup> “O mito de Édipo era, no fundo, uma forte acusação contra os deuses que governavam o universo. Tais deuses, jamais amados pelos gregos, traçavam destinos cruéis para os homens e se divertiam com as suas dores. O homem da tragédia grega era um mero instrumento material, sem liberdade, nas mãos do arbítrio dos deuses. Estes, sim, é que eram, na realidade, os únicos culpados por todos os crimes, por todos os incestos, por todos os parricídios”. (FEDELI, 2004, p. 277).

[...] Desenha-se ela no horizonte de uma ideologia de parentesco que não pode ser desconsiderada na análise do mito, ou da problemática a que ele se reporta. Na referida ideologia, o suicídio não é pensado a partir da esfera de ação individual, como pertinente, de maneira exclusiva, ao sujeito que o torna decisivo com a suficiência irônica do seu desespero. É um caso, entre outros, de violência “consanguínea”, equiparável ao fratricídio e ao parricídio. Concerne ao grupo: o suicida rompe o tecido solidário, volta-se contra sua origem. (SERRA, 2007, p. 135).

A *Trilogia Tebana* traz esse jogo entre o homem, o seu destino e os deuses, de acordo com Sófocles<sup>22</sup>. Estão aí presentes muitos elementos úteis para se compreender a complexa luta humana para romper com seu mundo de solidão, tanto física quanto espiritual. As leis morais colocadas à prova apenas ajudam a deflagrar o conflito desse homem, que precisa vencer barreiras desconhecidas que se interpõem ao seu caminho.

O desejo de encontrar o outro apenas acentua seu estado biológico, que anseia pelo seu momento de rebelião para se libertar. Ao lutar contra o seu destino, o homem busca uma aproximação com o seu semelhante, disposto a quebrar todas as amarras erigidas pela solidão. Carmine Martuscello (1993) desenvolve um raciocínio interessante sobre esse homem na obra de Nelson Rodrigues:

Na obra teatral de Nelson Rodrigues a questão da solidão humana é abordada situando o homem tanto perante o semelhante, o companheiro com quem se tenta dividir a vida, quanto diante do mundo maior que o sustenta e no qual se insere, fazendo-o muitas vezes se perguntar se está ou não sozinho no universo que serve de palco para o exercício da tragédia da vida. (MARTUSCELLO, 1993, p. 190).

*Toda Nudez Será Castigada* mostra as várias possibilidades de obsessões do homem e o descontrole dele sobre seus sentimentos, que podem propiciar-lhe a degradação moral. Sendo também castradores, inibem suas atitudes e o obrigam a viver como as regras sociais exigem. Flávio Aguiar (2005), no roteiro de leitura da peça, descreve assim o trabalho de Nelson Rodrigues:

---

<sup>22</sup> Em *Édipo rei*, Sófocles (2004, p. 27) descreve através das palavras do coro toda a angústia vivida pelo povo tebano em face da desventura vivida por seu rei:

*Tebas perece com seus habitantes  
E sem cuidados, sem serem chorados,  
Ficam no chão, aos montes, os cadáveres,  
Expostos, provocando novas mortes.  
Esposas, mães com seus cabelos brancos,  
Choram junto aos altares, nos degraus  
Onde gemendo imploram compungidas  
O fim de tão amargas provações.* (versos 218-225).

Esta é uma das peças mais amargas de Nelson Rodrigues. Nela, praticamente não há espaço para aquelas tiradas grotescas, porém hilariantes, que aliviam o impacto das ações desencontradas dos personagens. Há uma atmosfera de sufocação em tudo, até no fato de que, quando a peça começa, a tragédia, como na grega, está no fim: a voz gravada (novamente uma imagem) substitui a personagem real, cujo destino já se cumpriu, e vai agora desenhar o do outro. Como no caso de Serginho, só resta ao espectador “fugir” para um outro mundo, acordar do pesadelo, vencer os preconceitos, entregar-se a seu destino: para aqueles personagens não há salvação. (AGUIAR, 2005, p. 112-113).

Como na tragédia grega, o destino parece dominar a existência do homem e não há escolha possível. Todos estão presos por uma série de fatos; estão subjugados por uma força que os domina. Os conceitos e os preconceitos, que parecem controlados, vão aflorando para explodirem como uma única energia destrutiva de todo o núcleo familiar. Os valores familiares perdidos incidem fortemente sobre o homem e tornam-no um ser dominado por conceitos, que o prendem e não lhe permitem respirar, sente-se só e sufocado.

No que se refere ao homem como existente perante a vida, determinados personagens de Nelson Rodrigues são grandiloquentes no esbanjamento da dor humana de se mostrarem machucados pelas impossibilidades e limitações de sua condição. É da própria condição humana e suas incongruências que eles, muitas vezes, falam, aos gritos, como mártires desesperados que não se conformam com a estreiteza e a mesquinhez de seus destinos. Soltos no universo inóspito e surdo a seus clamores, eles não se resignam e não esmorecem. Continuam lançando seu brado e sacudindo, com ele, a indiferença dos que insistem em não ouvi-los. (MARTUSCELLO, 1993, p. 191).

O grito está inscrito como fato inabalável, mas a voz não se faz ouvir. A condição de se ser um humano é o abrir de cena ao primeiro fato trágico em evidência, mas algo natural. O trágico está na *concepção da vida que o vê como intercurso de forças mecânicas sobre os indivíduos resultando os atos, o caráter e o destino destes da atuação da hereditariedade e do ambiente* (COUTINHO, 1969, p. 9-10). Tem-se o sentimento de ter diante dos olhos tão somente a vida como é conhecida, algo muito familiar, mas perigoso.

Uma vez que espectadores/leitores são colocados nesse campo de batalha, expostos no *front* a esse conflito, lançam-se todos a uma viagem ao mais profundo do ser humano. Ao possibilitar a compreensão do intrincado universo de relações humanas nada equilibradas, David George (2003) lembra da distância que separa *Toda Nudez Será Castigada* das outras peças de Nelson Rodrigues, que, a partir de então, deixa para trás os dois primeiros grupos e passa a mostrar a realidade imediata do Rio de Janeiro, sem alcançar aceitação naquele momento.

Até 1965 havia já uma atitude mais tolerante com relação aos tópicos tidos anteriormente como tabus. *Toda Nudez* teve um primeiro sucesso no palco em 1967, com direção de Ziembinski, e foi exitosamente adaptada para o cinema por Arnaldo Jabor, em 1973. Mas a obra fixa-se definitivamente no firmamento dramático do Brasil com as montagens de 1981 e 1984, dirigidas por Antunes Filho. (GEORGE, 2003, p. 232).

De fato, tais barreiras tornavam a dramaturgia de Nelson Rodrigues vítima de preconceitos em razão de trazer à tona novas verdades velhas. A contragosto de parte da crítica, Nelson Rodrigues conseguiu construir uma obra que ocupa uma posição de relevância dentro da cena dramaturgica. Existia um sentimento de clara exigência de se recuperar o pendur austero de um teatro e de uma dramaturgia que transmitisse veracidade e que não se apoiasse apenas no riso das comédias. Inovar e renovar eram palavras de ordem e seu texto dramático *Toda Nudez Será Castigada* satisfaz bem a essa necessidade.

O conjunto de personagens nele elencadas não podia estar naturalmente representando apenas o trabalho de Nelson Rodrigues de outros textos, mas algo ainda mais fino em sua estética interferia em sua organização linguística. O primeiro elemento a ser destacado é o conflito existente entre os irmãos Herculano e Patrício, com relativo potencial para provocar a morte.

É importante lembrar que em *Toda Nudez Será Castigada* ocorre somente uma morte, logo no início do texto, mas é outro o significado da morte e é a partir dela que se pode entender todo o seu envolvimento nas vidas dos personagens. Raymond Williams (2002) apresenta uma interessante posição de seu significado para a vida do ser humano:

A morte humana em geral está presente na forma dos significados mais profundos de uma cultura. Quando confrontados com a morte, é natural que reunamos – na dor, na memória, nas obrigações sociais do enterro – as nossas impressões dos valores que se ligam ao viver, como indivíduos e como sociedade. Entretanto, em algumas culturas ou no seu desmoronamento, a vida é regularmente lida de maneira retrospectiva, a partir da morte, que pode ser não apenas o foco mas também a origem dos nossos valores. A morte, então, é absoluta, e todo o nosso viver, simplesmente relativo. A morte é necessária, e todos os outros objetivos humanos são contingentes. No âmbito dessa ênfase, interpretamos qualquer sofrimento e desordem com base naquilo que vemos como realidade dominante. Essa interpretação é agora comumente descrita como um senso trágico da vida. (WILLIAMS, 2002, p. 81).

Ao serem colocados no palco, os personagens de Nelson Rodrigues se veem diante da obrigação de viverem fisicamente um profundo envolvimento com a morte. Cada um, dentro de seu universo interior, vive à sua maneira as muitas implicações trazidas por ela e pode contar suas próprias experiências. E para cada um deles a vivência com a morte está

representada de uma forma bem diferente. O núcleo familiar de Herculano tem essa presentificação da morte na ausência da esposa dele e a falta da esposa é fator preponderante na desestruturação da família. A seu modo e em maior ou menor grau, cada uma dessas pessoas sente a ausência da mulher e permanecem ligadas sentimentalmente por esse fato.

Geni também teve experiências trágicas e um futuro predeterminado pela possibilidade de repetir a morte de um familiar, segundo uma maldição lançada pela própria mãe. Talvez tenha sido esse o principal evento que a conduziu ao tipo de vida ao qual se achava presa.

Em um outro grupo, a maneira como os personagens do texto dramático lida com o fato morte tem relações com as profissões que desempenham: o padre dá a benção para aqueles que morreram, pedindo pelas almas deles; o médico, que antecede ao padre, sempre tenta dar aos vivos um pouco mais de vida; e, por último, o delegado cuja preocupação é localizar e prender os responsáveis por causar a morte e assegurar que recebam punições adequadas. Mas eles parecem não exercer, e não estão mesmo exercendo, suas profissões e atividades; estão, sim, preocupados em se manterem a par dos acontecimentos, sejam eles quais forem.

A morte não pode ser evitada e, portanto, é o grande evento que cerca todos os personagens de *Toda Nudez Será Castigada*. De acordo com o pensamento de Raymond Williams (2002, p. 83), *as nossas interpretações mais comuns da vida conferem o mais alto valor e importância ao indivíduo e ao seu desenvolvimento, e no entanto é, na verdade, inevitável que o indivíduo morra*.

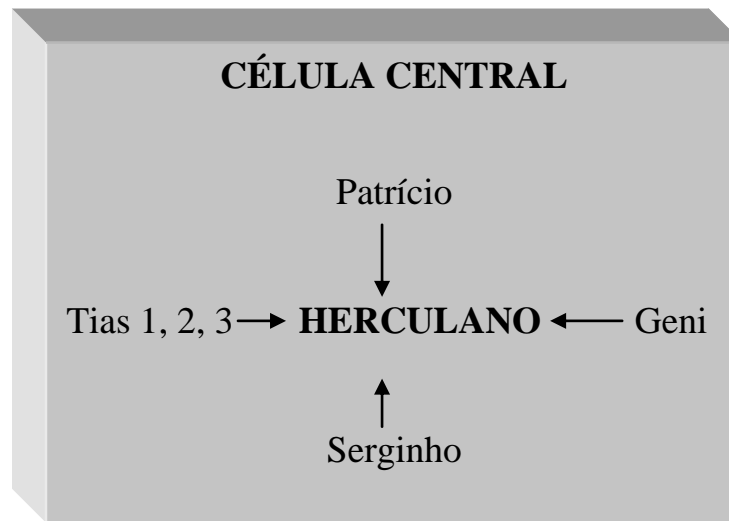
*A morte raramente é natural. A violência comparece à quase totalidade dos desfechos trágicos* (MAGALDI, 1992, p. 22) e todas essas mortes parecem dotadas de componentes que as tornam ainda mais complexas, quando convertidas em elementos de vingança que acabam por enfatizar os absurdos que parecem reger a existência do homem.

Essa presença nefasta está na morte do irmão de Nelson Rodrigues, Roberto. Está também em seus textos dramáticos: em *Mulher sem pecado*, onde Olegário comete suicídio; em *Vestido de Noiva*, com Alaíde sendo atropelada e morta ao final da peça, além de madame Clessi, assassinada; em *Toda Nudez Será Castigada*, com Geni no momento decisivo em que também comete suicídio. Não se pode esperar que a dramaturgia de Nelson Rodrigues tenha “finais felizes”, pois a morte não o é.

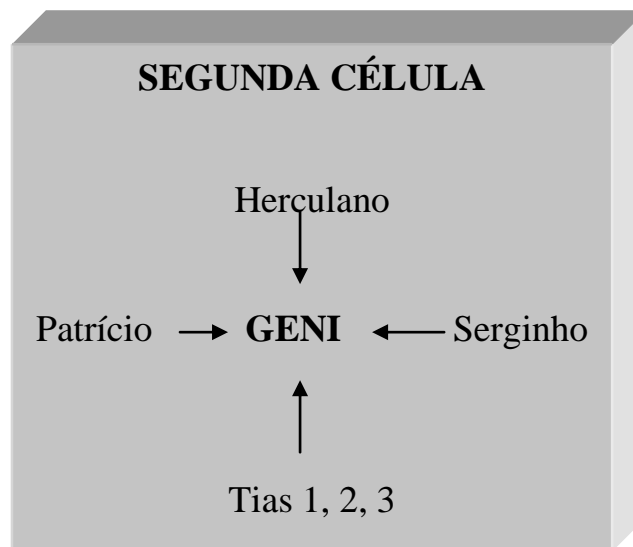
Assim, na dramaturgia rodriguiana, montam-se vários círculos onde cada personagem sofre ao ter que enfrentar seus dilemas e sucumbe a eles, seja pela solidão ou pela morte. Tal

vivência determina o surgimento de células em que um membro desses grupos se torna o centro, como se verifica nos quadros a seguir:

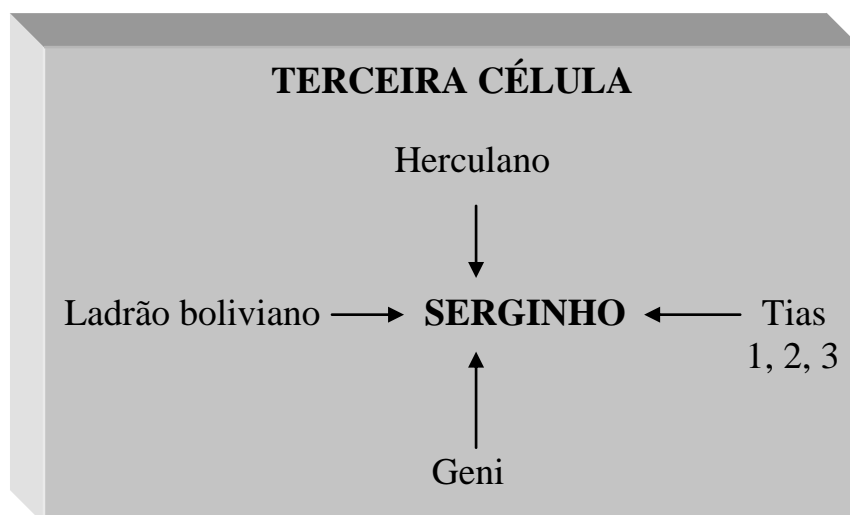
**QUADRO 1**

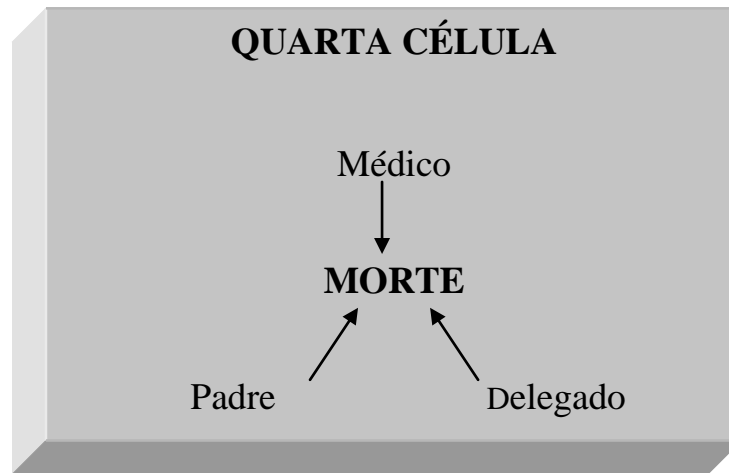


**QUADRO 2**



**QUADRO 3**



**QUADRO 4**

São estas células, distribuídas ao longo do texto dramático, que ajudam a entender como os dramas se desenvolvem e estão relacionados.

Mas, antes de aprofundar nesse texto de Nelson Rodrigues, para verificar esses dramas e outros elementos ainda pouco ou não citados, é preciso refletir sobre o tempo de *Toda Nudez Será Castigada* que, segundo o autor, é “uma obsessão dividida em três atos”.

## II. 2 O Tempo de *Toda Nudez Será Castigada*

O testemunho nos leva, de um salto, das condições formais ao conteúdo das “coisas do passado” (*praeterita*), das condições de possibilidade ao processo efetivo da operação historiográfica. Com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental. (RICOEUR, 2007, p. 170).

Ao se submeter um tema/objeto à análise, como é o caso de *Toda Nudez Será Castigada*, para posterior confirmação ou não de sua veracidade, além de se determinar seu tempo de acontecimento e de se inscrevê-lo historicamente, torna-se necessário buscar documentos que o configurem concretamente. Portanto, uma vez que esse tema/objeto se encontra situado enquanto/na memória, os sujeitos (autor/personagens) que o compõem estão também localizados e pode-se verificar como esse tema/objeto alcançou e passou a ocupar um lugar de destaque.

O conhecimento histórico não é fácil de ser compreendido, pois representa a soma de questões que exigem memória e esta, por sua vez, tem necessidade de ser documentada. Já

que esse tempo histórico – somem-se a ele outros tempos como, por exemplo, o literário, o dramático – pede por sua compreensão/confirmação, abrem-se diversas possibilidades para que se constitua um painel revelador de como certos processos de construção acontecem. E derrubar ou não as possíveis verdades que os cercam, no caso a dramaturgia de Nelson Rodrigues, é expor aquilo que se acha escondido nas entrelinhas do texto proposto pelo jogo e pelo efeito de linguagem, os quais podem ser verificados em *Toda Nudez Será Castigada*.

Há então, igualmente, a tragédia pessoal: homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo. (WILLIAMS, 2002, p. 161).

O sofrimento rompe toda estabilidade e todo heroísmo. O heroísmo imaginado sede-se e se perde com o correr do tempo e aquele que seria descrito como o pseudo-herói revela-se a sombra de uma imagem quixotesca. Ele se torna vítima da própria vida, ou como aconteceu ao Dr. Fausto, é enganado pelo Demônio e perde sua liberdade para este.

Os motivos expostos para justificar cada parte dos elementos que compreendem a complexidade desse movimento representado pela necessidade de confirmação do fato histórico e de seu registro oficial, com sentido plurificado ou singularizado do sujeito, deixa para morte o que é e o que foi esse modo de viver.

Eis, portanto, o jogo da vida apresentado não pelo mero acaso, mas pelos diversos casos que cercam o homem. O exercício a que se vê obrigado a dobrar-se é o da subserviência não a ele mesmo, mas aos fatos da vida e a suas invariáveis soluções, que nunca lhe parecem aplicáveis e seguras. Desse modo, estabelecer um recorte temporal e localizá-lo diacrônica e sincronicamente<sup>23</sup> é, por sua vez, colaborar para que se marque o tempo a serviço de sua própria identificação.

A escrita de *Toda Nudez Será Castigada*, já dentro do período do Governo Militar, tem essa representatividade como momento da dramaturgia brasileira que continua com o mesmo olhar crítico voltado para a sociedade da década de 1960. Embora esse texto não esteja inserido em nenhuma linha de pensamento político ou represente qualquer grupo, apenas era, como o é, um texto que procura refletir os segredos familiares. É assim que

---

<sup>23</sup> Os fatos sincrônicos e diacrônicos foram propostos por Ferdinand de Saussure em seus estudos a respeito dos fatos linguísticos, em que a diacronia é um termo que designa o processo de transmissão de uma língua de geração para geração, além de apontar o próprio processo de evolução da língua; e a sincronia, diferentemente da diacronia, é definida como sendo a especificação de um dado momento linguístico em que ocorrem relações e oposições. Esses termos ajudam a compreender bem como observar o desenvolvimento das artes ao longo do tempo e localizá-las num dado momento histórico, além de levar à observação dos impactos causados sobre as artes dentro deste mesmo momento.



naquela década pôde-se traduzir as inquietações sociais, culturais e políticas, onde a liberdade cerceada obriga o cidadão a ser uma voz silenciosa recolhida no segredo de seu lar.

Entender historicamente como *Toda Nudez Será Castigada* mexe com a estrutura dramática do período da década de 1960 implica em lembrar que o texto encontrou grande resistência para ser levado aos palcos, principalmente pela caracterização da personagem Geni. De um lado, é preciso entendê-la em sua universalidade; de outro, é preciso compreendê-la em sua interioridade. Fazendo isso, conforme explica Macksen Luiz (2003, p. 242), *como um Eugeni O'Neill latino que esbarrou nos gregos Nelson Rodrigues é um clássico. Talvez o único do teatro brasileiro*. Amália Zeitel (2003, p. 243), por sua vez, aponta que *o embate entre castidade e sexualidade que acaba recebendo o título de Toda Nudez Será Castigada – frase conclusiva para definir a ética rodriguiana* propicia uma aproximação com a possibilidade de se verificar qual o lugar e a importância desse texto para a obra de Nelson Rodrigues e para a dramaturgia brasileira, a começar pelo significado do título que não poupa nem mesmo o mais desavisado dos leitores nem o que procura compreender o que se acha por trás de cada palavra. David George (2003) afirma que:

A realização dos secretos desejos despe a alma de Herculano. Manifesta-se, então, o significado do título da peça: a nudez metafórica que expõe a mais profunda realidade psicológica e que será castigada. Herculano, bêbado, revela essa “nudez” na presença da prostituta, mas em vez de purificar-se, tenta, depois, de negar a revelação. E Serginho, ao descobrir o pai e a amante nus no jardim, acaba também na nudez da própria homossexualidade. (GEORGE, 2003, p. 235).

Ocorre, de fato, a exposição de toda essa nudez no sentido de desmascarar o homem e deixá-lo à mostra tal como deveria ser. A nudez, para esse caso, precisava ser total, sem restrições. Assim, encontrar as referências que localizam *Toda Nudez Será Castigada* dentro do contexto da criação dramática de Nelson Rodrigues é, primeiramente, classificá-la como *Tragédia Carioca*, ou, conforme lembra o próprio autor, “uma obsessão em três atos” (diga-se que não é um gênero encontrado nos compêndios teatrais). Não apenas essa classificação dá ênfase à importância dada a esse texto, junte-se a ela o fato de que abriu um longo período em que o autor se afastou da cena teatral sem qualquer criação para os palcos, de 1965 a 1974.

*Toda Nudez Será Castigada*, diferentemente de *Vestido de noiva*, tem em seu *corpus* uma voz circular funcionando em *flashback*, o que será visto mais detalhadamente à frente. Esta circularidade oferece ao espectador/leitor o presente para que possa ver o passado. Com este recurso o texto de Nelson Rodrigues inscreve sua trajetória na história da dramaturgia

bem como na do cinema. Yan Michalski (1995), ao narrar a biografia de Ziembinski, também mostra a importância histórica que *Toda Nudez Será Castigada* obteve após sua estreia:

Sem dúvida, esta será a realização artística mais importante dos últimos 15 ou 20 anos de sua vida [de Ziembinski]. Mas isso talvez só possa ser corretamente avaliado hoje. Na época, o julgamento de qualquer obra do “maldito” autor corria o risco de ser condicionado por uma abordagem preconceituosa; fato que Ziembinski diagnostica corretamente em seu artigo no programa, também este o seu trabalho escrito mais articulado e lúcido em muitos anos. (MICHALSKI, 1995, p. 305).

De fato, ao desenvolver seu artigo, Ziembinski chama a atenção para esse preconceito com a obra de Nelson Rodrigues. Se a crítica realizava um desserviço para com a criação artística desfavorecendo o texto, além de desorientar o público quando deveria ajudá-lo, Ziembinski fez o contrário, conforme Michalski:

Mas em *Toda Nudez Será Castigada* Nelson Rodrigues teve sorte. Teve a sorte de reencontrar Ziembinski, crítico, lúcido (quando quer) e um analista cênico de primeira ordem. Primeiro grande acerto [...]: a compreensão de que jamais poderia montar *Toda Nudez Será Castigada* através de um tratamento realista; naturalista digamos assim. (MICHALSKI, 1995, p. 307).

Talvez esteja nesse ponto um dos grandes diferenciadores de *Toda Nudez Será Castigada*: quando se tornou um filme, revelou sua grande capacidade enquanto obra dramática de se adaptar para outros meios. Em consequência, veio a se tornar o texto de referência de Nelson Rodrigues, por exemplo, por ter em sua estrutura a quase total forma de um roteiro cinematográfico, o que será visto mais à frente. Ziembinski, já familiarizado à escrita de Nelson e percebendo uma semelhança deste com o Brecht de Baal, realizou um verdadeiro ensaio de encenação. Seu trabalho unido à escrita de Nelson Rodrigues acabou por se tornar referência para os novos diretores e *revelou-se uma sátira de primeira grandeza que revela, sem prescindir da emoção e da psicologia, os pequenos-grandes animais que somos nós, seres humanos* (MICHALSKI, 1995, p. 307).

Sábato Magaldi (2003), em uma análise das obras completas de Nelson Rodrigues, afirma que além de encerrar o quarto volume do *Teatro quase completo*, fato que se verifica também no volume único do *Teatro completo*, *Toda Nudez Será Castigada* é o texto que inicia o período de afastamento de Nelson Rodrigues da cena teatral. O final desse período de refúgio viria somente em 1974, com o texto *Anti-Nelson Rodrigues*. Dado o lugar de acontecimento desse último texto, o choque provocado por eventos políticos colabora para a acentuação de um tom mais sombrio sobre os eventos culturais. Ismail Xavier (2003), ao tratar desse assunto, observa que:

O desencanto com os termos da modernização brasileira, a partir do golpe militar de 1964, tornou a reflexão sobre o Brasil feita pelos egressos do Cinema Novo mais amarga, tendente à dissecação moral. Esse sentimento de descompasso com os rumos da sociedade deu base para a floração do diálogo mais denso entre cineastas e dramaturgo, sintonizados nessa particularidade diatribe contra o que cada um, a seu modo, elegeu como o agente responsável pelos desmandos da sociedade. (XAVIER, 2003a, p. 215).

Esse desencanto realmente endurece o diálogo e faz com que tudo que é criado, mesmo que não tenha interesses políticos, esteja cheio de uma fúria, vista nas interpretações dos atores. Diante desse quadro social, político e cultural tão conturbado seria de se esperar que o entrelaçamento, o convívio e a relação existentes entre cinema e teatro não ocorreriam de forma natural, pois os caminhos por que passam um e outro são diferentes para permitir o encontro ideal entre duas formas de expressão tão importantes e tão distintas.

Enquanto os anos de 1964 e 1965 marcam a implantação de uma nova confirmação de governo no Brasil, o texto dramático de Nelson Rodrigues estabelece igualmente um ponto de ruptura e duas frentes: a primeira, já citada, é o afastamento de Nelson Rodrigues da cena teatral com a ausência de escrita de novos textos; a outra é a que determina também um cessar de transposição de seus textos para o cinema.

Houve mesmo uma espécie de parada obrigatória e necessária, a fim de se repensar o quadro cultural do período, o qual necessitava de um profundo desnudamento para ensejar valores e como seriam, de fato, esses valores. Diante desse longo hiato, restava esperar o estabelecimento de um novo impulso nesse fazer tanto dramático quanto cinematográfico. Este é o lugar em que se inscreve *Toda Nudez Será Castigada* – exatamente como fora com *Vestido de noiva*, que inaugurou o processo de renovação dramático –, agora responsável por um período de preparação para se (re)pensar a dramaturgia de Nelson Rodrigues, além de preparar o campo de produção cinematográfica para uma visão mais densa de seus textos.

E mais uma vez retoma-se a *Semana de Arte Moderna de 1922*. Durante esse evento, tanto teatro quanto cinema ficaram de fora, como meros espectadores. Para o teatro, o desejado momento de modernização da dramaturgia ocorreria somente em 1943, como dito antes, com o grupo *Os Comediantes* encenando *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Segundo os estudos realizados por Ismail Xavier (2003a, p. 225), *no cinema, afóra o exemplo de Limite [1931], de Mario Peixoto, foi preciso esperar o Cinema Novo para encontrar os influxos de uma estética moderna.*

Depois de se localizar *Toda Nudez Será Castigada* no espaço de conflitos em que se encontra a obra dramatúrgica bem como os textos de Nelson Rodrigues, conflitos esses

provocados pela crítica e pela divisão proposta por Sábato Magaldi (em concordância com Nelson Rodrigues), pode-se pensar nas relações nada pacíficas entre texto dramático e texto cinematográfico.

Observando-se como essas relações acontecem, seria se esperar demais que houvesse uma aproximação tranquila e de forma tão íntima. É a partir de 1961, que atores, escritores, cineastas e encenadores se unem para que algo novo venha mesmo a acontecer. Torna-se visível a existência de um jogo implícito repleto de surpresas parecendo colocar tanto teatro quanto cinema em posições distintas, como explica Ismail Xavier:

No entanto, observada a conjuntura de início dos anos 60, verifica-se um jogo de contrapesos surpreendente: de um lado, há a presença comum de movimentos renovadores no cinema e no teatro; de outro, embora a atmosfera ideológica-política aproximasse esses campos, a dramaturgia brasileira, em termos estéticos, pouco influenciou no Cinema novo, não só porque ele se afastou da experiência do CPC [Centro Popular de Cultura] por força de sua opção pelo cinema de autor, mas também por escolhas dos cineastas ditadas por circunstâncias e não atreladas a um conteúdo programático de pedagogia política. (XAVIER, 2003a, p. 226).

A reaproximação entre teatro e cinema se daria ao longo dos anos de 1960, tendo na dramaturgia de Nelson Rodrigues seu referencial de diálogo entre essas duas artes, a qual possibilitou adaptações por parte de cineastas das muitas tendências à época. Esse fato assegurou a hegemonia de Nelson Rodrigues, enquanto outros nomes do teatro não voltaram a frequentar as telas de cinema, como Jorge Andrade e Dias Gomes.

Nelson Rodrigues chegou às telas com *a adaptação do romance-folhetim assinado por Suzana Flag, Meu destino é pecar [1952], dirigido pelo argentino Manuel Peluffo para a produtora Maristela, contemporânea de Vera Cruz, na expansão do cinema paulista em torno de 1950* (XAVIER, 2003a, p. 171-172). Depois, muitos outros textos seus seriam adaptados, em três períodos daquilo que se convencionou chamar de gênero rodriguiano – a discussão sobre gênero não pode ser feita nesse momento do trabalho e provavelmente o não será em virtude da sua complexidade. A importância dessa movimentação em torno de sua obra mostra hoje os resultados obtidos, em termos de recepção do público, com as adaptações de textos originais para textos adaptados.

A passagem de 1967 para 1970 trouxe uma significativa transformação no fazer cinematográfico brasileiro. Trata-se do mesmo deslocamento ocorrido com o advento da dramaturgia de Nelson Rodrigues ao abandonar as comédias de costumes e ao se voltar para o “drama de família”. Nota-se uma ênfase na experiência cotidiana e uma presença mais

acentuada da psicanálise. O universo doméstico passa a ser mostrado nas telas através de diferentes roteiros.

[...] destaque para as questões introduzidas pela “cultura jovem”, a qual, hegemônica na música popular, no teatro e no cinema, reitera sua tônica de agressões aos emblemas da autoridade paterna em consonância com o movimento mais decisivo da sociedade em direção ao consumo. (XAVIER, 2003a, p. 285).

Busca-se evidenciar de fato a vida cotidiana e as questões pertencentes a um mundo privado, sem se ter um olhar propriamente voltado para as questões políticas. Assim, o cinema traz para o seu espaço duas tendências da nova dramaturgia brasileira: a primeira é *a relação do drama doméstico com situações de classe e com a vida política* (XAVIER, 2003a, p. 286). A segunda, que é a que mais interessa, é muito bem esclarecida por Ismail Xavier:

A outra tendência ressalta o universo das paixões, do desejo, da sexualidade, e faz recrudescer o diálogo com a obra de Nelson Rodrigues, que tivera um primeiro adensamento entre 1962 e 1965. No novo ciclo, o dramaturgo ganha leituras com nova inflexão, dado o estoque de personagens e situações que podia oferecer a um cinema que vinha, desde o tropicalismo, ensaiando a anatomia da família ou uma nova observação dos rituais de identidade nacional em tensão com o avanço técnico-econômico, dentro do clima gerado pela frustração de esperanças políticas. (XAVIER, 2003a, p. 286).

Ismail Xavier também deixa claro que houve crescimento no número de adaptações dos textos de Nelson Rodrigues em função das características dessa segunda tendência. Se no prosaísmo sua força dramática realizou com perfeição um desnudamento de uma suspeita moral social devido à linguagem utilizada por ele em *Toda Nudez Será Castigada*, diga-se universal, no cinema encontrou novo espaço para existir não apenas como mais *um* texto, mas como *o* texto. Ainda hoje *Toda Nudez Será Castigada* consegue chocar pela força dos diálogos rápidos e enxutos, muito bem adaptados por Arnaldo Jabor. Porém, sua afirmação enquanto texto teatral se daria somente com as montagens de 1981 e 1984, dirigidas por Antunes Filho.

Esta é uma das partes que compreende o universo de nascimento de *Toda Nudez Será Castigada* e suas posteriores adaptações para o teatro e para o cinema. Não se trata de um texto engajado em um movimento social e político de sua época, mas que consegue estar em todas as épocas, como partes, pedaços, trechos de outras obras, complementando a história de algum anônimo.

O texto de Nelson Rodrigues faz pensar e tremer, é provocador. Consegue ser autêntico e estabelece um complexo equilíbrio onde é possível ver algo familiar e perigoso.

Pode ser considerado também como uma repetição portadora de uma previsibilidade que mostra o que para muitos seria imprevisível. Essas e outras características serão trabalhadas a partir do próximo subtítulo, de forma mais aprofundada, ao se mostrar os meandros que compõem *Toda Nudez Será Castigada*.

### II. 3.1 Primeiro Ato – Um chefe de família em crise

Ao se abrir o primeiro ato com o personagem Herculano, o leitor/espectador, é levado a acreditar que Herculano conduzirá as ações. Mas o homem rico e bem sucedido esconde uma dor: o único infortúnio de sua vida é a morte da mulher, vítima de câncer. Esse é o motivo que alimenta seu estado de solidão e que não é dado a saber ao leitor/espectador, na abertura do texto da peça. À medida que se desenrola o texto dramático, observa-se que essas e outras imagens podem ser vistas como máscaras muito finas que vão se soltando e mostrando o verdadeiro homem por trás do verniz social e ludibriador. É a preparação para o ato deflagrador de elementos trágicos que conduzirão todos os personagens.

A entrada em cena de Herculano, vindo do aeroporto depois de uma longa viagem, logo no início do primeiro ato, transbordando felicidade, gritando o nome da atual mulher, esconde do espectador a verdade por trás de cada palavra. As indicações cênicas<sup>24</sup> (rubricas) deixam claro seu estado de ânimo: (*Herculano chega em casa. Tem um certo cansaço feliz*) (RODRIGUES, 2003, p. 1051). Ele ainda não sabe, mas está no ápice de uma crise familiar cujos resultados vão levar à desagregação total desta família. Não se pode imaginar isso quando ele chama o nome da mulher de forma tão intensa e prazerosa.

HERCULANO – Geni! Geni! (RODRIGUES, 2006, p. 1051).

É a clara demonstração do homem que busca o outro que o complete e que o ajude a sair de seu estado de solidão. Mas quem atende ao chamado de Herculano é a empregada Nazaré, que poderia até desempenhar a função de uma possível personagem cômica com a intenção de estabelecer um momento de descontração. Porém, em *Toda Nudez Será Castigada*, o cômico não está presente, pois não há uma preocupação em provocar o riso. Na

---

<sup>24</sup> As indicações cênicas têm a função de ajudar o leitor a entender o texto dramático e não são faladas pelos atores. Facilitam a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo, trazem os nomes dos personagens e como suas movimentações devem acontecer (como entradas e saídas), a composição e descrição de lugares, além de anotações que ajudam o elenco a elaborar suas interpretações.

verdade, sua função é entregar algo a Herculano, exatamente como havia pedido Geni. O “algo” a que ela se refere contém uma gama enorme de informações necessárias para desencadear uma crise e abrir os olhos do homem descuidado. Nesse momento de sua vida, Herculano parece viver um sonho do qual não deseja acordar.

Cláudio William Veloso (2004) explica muito bem o que a presença de um sonho pode ocasionar em uma pessoa. Segue uma comparação estabelecida por esse pesquisador entre o que é e o que parece ser, no sonho, a qual pode ser utilizada para iluminar o momento aparentemente mágico por que passa o personagem Herculano:

Ora, no sonho pensamos, e para tal usamos (simulativamente) as aparições como aparições por si. No entanto, no sonho raciocinamos mal. *Achamos* que percebemos, quando não percebemos, ou que lembramos, quando não lembramos, ou que antecipamos, quando não antecipamos. Mas isso é um problema da opinião, não da capacidade perceptiva. Assim, o erro nunca é devido à mera semelhança, e sim à predição. (VELOSO, 2004, p. 706).

Herculano vem de um sonho desperto por sentimentos em nada bons, decorrentes do primeiro casamento e da morte da esposa. Desconhece muitas verdades e poucas lembranças podem ajudá-lo nesse novo momento. Ao mesmo tempo em que o abrir de portas pode significar um sonho, pode muito bem representar um longo pesadelo.

Depois de receber da empregada o que foi definido por Geni como “surpresa”, através de um telefonema a ele, Herculano afirma: – *Agora me lembro. Me dá isso aqui. Geni me disse, no telefone, que tinha uma surpresa para mim, não sei o quê. Surpresa.* (RODRIGUES, 2003, p. 1052). Assim, tem-se uma sequência de fatos que ajudam na apresentação de verdades que fundamentam os personagens rodriguianos. A estrutura narrativa de tempo linear é rompida no momento em que Herculano coloca a fita para rodar no gravador. É interessante observar certa influência de um pseudodestino – entenda-se deuses – quando a fita começa a rodar ao contrário.

Ouvir/ler a voz de Geni, de quem se sabe apenas o nome, leva o leitor/espectador a um choque profundo porque ela fala anunciando o início da tragédia, em contraste com a alegria demonstrada por Herculano por estar em casa. Diz Geni: *Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri! Me matei.* (RODRIGUES, 2006, p. 11).

Rompe-se então a ideia de tranquilidade. O idílio não existe mais. Quase como numa viagem no tempo, assim como Herculano, o leitor/espectador é arremessado numa realidade igualmente próxima e distante. A voz de Geni é o coro que anuncia o passado como fato inevitável, tal como fizera Shakespeare em *Romeo and Juliet*.

Se o tempo proposto pela fala de Geni não é o presente de Herculano, também não é um passado conhecido por ele. Assim, esta fala traz nuances as faces de um universo que está no passado e será apresentado em *flashback*. Em *Toda Nudez, não há o que estranhar: liga-se o gravador, ouvem-se as informações essenciais a propósito do que ocorreu e, ao invés de prosseguir a narrativa verbal de Geni, o Flashback restitui a vivência do passado* (MAGALDI, 1992, p. 50). A voz embargada e trágica de Geni, quase chorosa, cria uma tensão ao se voltar ao passado desconhecido por todos, inclusive por Herculano. Sua sentença não é de vida, mas de morte e essa voz ecoa insistentemente reconstituindo toda a história, em especial os episódios que a conduziram ao gesto extremo. Raymond Williams (2002) explica:

Ler a vida a partir da ocorrência da morte é uma escolha cultural e algumas vezes pessoal. Mas que se trata de uma escolha, e uma escolha variável, é um fato esquecido com muita facilidade [...] A morte é universal e o sentido vinculado a ela rapidamente reclama universalidade, como se estivesse em sua sombra. (WILLIAMS, 2002, p. 81-82).

A afirmação de Geni vem dotada desse poder universalizante. É um fato consumado, ela está morta. E, paradoxalmente, o que há para confirmar sua existência passada é sua voz solitária, mas também ficam vestígios seus por toda parte como caracterização de sua frágil vida. Seu caráter humano deixa de existir sob a forma de matéria, mas não perde a capacidade de influenciar a vida dos outros. Mais uma vez, Raymond Williams traz uma visão sobre o que representa a morte:

Dizer que o homem morre só não é afirmar um fato, mas oferecer uma interpretação. Porque, na verdade, os homens morrem de muitas maneiras: nos braços e na presença da família e daqueles que lhes são próximos; na cegueira da dor ou no vazio da sedação; na violenta desintegração de máquinas e na calma do sono. [...] Seja qual for o modo de morrer, a experiência não é apenas de dissolução física e de fim; ela diz respeito, também, a uma mudança na vida e na relação de outras pessoas – porque conhecemos a morte tanto na experiência dos outros como nas nossas próprias expectativas e fins. (WILLIAMS, 2002, p. 82).

As palavras iniciais de Geni estão dotadas de uma razão completa – como o coro na tragédia de Édipo, relatando os trágicos acontecimentos que se abateram contra o povo –, não porque estivesse morta, mas porque a morte é universal, estando ou não cercada de solidão. A morte já era parte de sua experiência humana, pois era esperada por Geni da forma como aconteceu à sua tia, morta por um câncer no seio. Herculano também tem esse comprometimento humano que a morte causa, pois a experiência o molestara profundamente e agora voltava a mexer com sua vida, exatamente como fizera quando da morte de sua



mulher. Os passados de Geni e Herculano trazem essa soma de elementos trágicos que os tornam amarrados a um destino sem felicidade.

Quando Geni anuncia: [...] *Escuta, meu marido. Uma noite em tua casa.* (RODRIGUES, 2005, p. 11), ela não está apenas se referindo ao passado, mas igualmente expõe o que estivera escondido. A cena mostra o núcleo familiar do viúvo, que é composto por seu irmão, Patrício, que não o compreende e só enxerga nele a possibilidade de se recuperar financeiramente, e suas três tias solteironas, cujas preocupações se resumem em proteger o único filho de Herculano, Serginho.

Herculano chega a casa, dominado por um sentimento de desespero e solidão; recluso em seu quarto, entrega-se a um choro copioso, cheio de lamentação. Na sala, ao ouvirem suas lamúrias pela morte da mulher, decidem interferir, pois acreditam não poderem viver sem o provedor da família – sobre os ombros de Herculano pesa a responsabilidade do chefe, o homem da casa.

Sem propósitos na vida e movido pelas tias, Patrício é a voz que cria o conflito, que interfere sem considerar os riscos de suas atitudes. Para ele importa apenas o que seus olhos veem, desde que possa ganhar algo. Suas atitudes mefistofélicas apenas ajudam a aproximar Herculano da tragédia, anunciada pela voz de Geni, exatamente como acontecera com Fausto, ao se permitir guiar pelas artimanhas do demônio Mefistófeles. Patrício deixa a casa e seu pijama com a intenção de encontrar uma cura para o mal de Herculano, uma nova mulher para o irmão e pôr um fim ao seu lamento.

A busca empreendida por Patrício o leva à zona de meretrício onde está Geni, uma prostituta. Com uma atitude de malandro carioca, ele lhe fala sobre o irmão, tenta dissuadi-la de seu comodismo e levá-la a conhecer Herculano. Seu jogo de palavras tem a intenção de levar Geni a iniciar Herculano em uma nova vida sexual, pois a falecida esposa fora sua única mulher. Diz Patrício a Geni: [...] *a única!* – *que o meu irmão conheceu, carnalmente falando.* (RODRIGUES, 2003, p. 1055). Ele lhe conta como morreu a mulher de Herculano: *Câncer. No seio.* (RODRIGUES, 2005, p. 14). Ao deixar a zona, leva consigo uma foto de Geni na qual ela aparece nua e justifica: *Meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno. Essa fotografia vai ser um tiro!* (RODRIGUES, 2003, p. 1056).

De volta a casa, as tias ouvem a conversa entre Patrício e Herculano pela porta e preocupam-se com a demora desta. Patrício se esforça para convencer Herculano a deixar sua reclusão e lhe indica Geni, deixando uma garrafa de bebida e a foto dela. *Eu também trouxe uma fotografia. Retrato da Geni. Pra você conhecer. Olha. Está aqui em cima da mesa. Dá uma olhada. A Geni fez o científico. Até logo.* (RODRIGUES, 2003, p. 1058).

Depois de se embriagar, Herculano sai de casa e se dirige à zona, ou melhor, “*Rendez-vous de gabarito*”, mas não consegue ser recebido logo por Geni. Somente após um bom tempo entra no quarto dela, onde terá início uma longa jornada sexual. *Viúvo, considerado “o melhor partido do Brasil”, estaria votado à castidade, se a verdadeira descoberta do sexo não o impelisse para o desconhecido. Bêbado, Herculano passa 72 horas em companhia da prostituta Geni* (MAGALDI, 1992, p. 36).

Herculano vive então um momento de torpor e desorientação ao se ver nu, como jamais havia se mostrado à sua esposa. A bebida dada por Patrício o deixara sem juízo e ele acabara na cama de Geni, revelando todos os segredos de sua vida íntima com sua falecida esposa. Sua consciência o reprime, ao lembrar da família, mais especificamente do filho:

HERCULANO – [...] Tenho um filho, de dezoito anos. Um menino que nunca, nunca. Quando a mãe morreu quis se matar, cortando os pulsos. E meu filho não aceita o ato sexual. Mesmo no casamento. Não aceita. No dia do enterro, do enterro da minha mulher – quando voltamos do cemitério – ele se trancou comigo, no quarto. Quis que eu jurasse que nunca mais teria outra mulher. Nem casando, nem sem casar. (RODRIGUES, 2003, p. 1062).

E todos esses segredos, talvez também a “castidade de Herculano”, servem para Geni inicialmente tripudiar da miséria dele. Mas, ao final dessa longa jornada sexual, para surpresa de todos, ela declara estar realizada sexualmente, apaixonada e que nunca havia encontrado alguém como ele. São suas palavras:

GENI – Patrício, tarei, tarei!  
GENI – Mas eu estou maluca por esse cara! (RODRIGUES, 2005, p. 33; 36).

A partir desse momento, cria-se uma dependência entre os amantes, secretamente, mas Herculano tenta resistir ao desejo. O que se espera é que aconteça a total entrega de ambos, mesmo que eles estejam assustados com a descoberta de sentimentos tão explosivos.

Patrício continua investindo em sua conspiração e convence Geni a realizar um novo artifício. Em seu quarto, ela brinca com Herculano, sem que este saiba o que está em curso, e ele recebe o convite para que façam um *amorzinho bem gostoso [...] Só essa vez e nunca mais!* (RODRIGUES, 2003, p. 1069). Mas o convite não se concretiza, pois ela o surpreende com a imposição que faz induzida por Patrício.

GENI – Está tirando a roupa? Não tira a roupa! Cai fora! Sou de qualquer um, menos de você. Você só toca em mim casando! Só toca em mim casando! (Rodrigues, 2003, p. 1069).

Desde que Geni abre a sua narrativa, tomamos conhecimento de que Patrício vinha tecendo o fio da história em um jogo desconhecido pelo irmão para levá-lo ao bordel. *Por quê? Pela compulsão da vingança, contra o irmão que não o salvou da falência e, certamente, pelas forças inconscientes que determinaram o conflito entre Caim e Abel* (MAGALDI, 1992, p. 36). A exigência dela para o casamento também é parte do artilho do irmão de Herculano para concretizar sua vingança.

### II.3.2 Segundo Ato – O falso Príncipe: Serginho, filho da discórdia

*(Quarto de Herculano que está se vestindo. Sentado na cama põe talco nos pés. Entra Serginho. Pára olhando o pai, que ainda não o viu. Herculano assovia.)* (RODRIGUES, 2003, p. 1070).

Em meio ao conturbado envolvimento amoroso de Herculano e Geni, chega à casa seu filho Serginho, ainda marcado pela dor da morte da mãe. Serginho lhe cobra a permanência no luto, mas a resposta do pai, quando fala da memória da esposa, não o agrada.

*SERGINHO (num repente histérico) – Memória, memória, é só isso que o senhor sabe dizer? Papai, eu vim aqui lhe fazer uma pergunta, só uma pergunta. (muda de tom, apaixonadamente) O senhor se mataria por mamãe?* (RODRIGUES, 2003, p. 1071).

Serginho o lembra que, quando a mãe morreu, ele havia até pensado em se matar. Mas não o fez por achar que havia certo homossexualismo no ato, ele e o cano do revolver. Pressionado pelo pedido do filho quanto à promessa feita anteriormente, Herculano promete não se envolver com outra mulher. Entretanto, seu ânimo agora é outro e ele acaba por sucumbir ao desejo de ter Geni.

Herculano decide levar Geni embora da zona para uma outra casa, de sua propriedade. Nessa, ele diz a ela que se casará. Os dois, então, se entregam ao sexo mais intenso e, perdidos em seus desejos, são flagrados por Serginho.

Tomado por um ciúme doentio do pai e pela quebra da promessa, Serginho corre pela cidade e chega a um bar, onde para. Surpreendido pelos frequentadores, acaba por se envolver em uma briga e vai preso. Já na delegacia, dentro da cela, Serginho é assediado pelos presos, em especial por um deles. Este o estupra violentamente. Quando o fato é descoberto, Serginho é levado para o hospital em estado grave.

Enquanto ele recebe atendimento médico, Herculano e Geni estão entregues à paixão. E mais uma vez Geni o rejeita, ameaçando voltar para a zona. É justamente neste momento que alguém bate na porta aos gritos. As tias foram avisadas sobre o que havia acontecido a Serginho e uma delas vai à procura de Herculano. Ela relata o ocorrido, onde está Serginho e quem foi o responsável.

TIA – O menino serviu de mulher para o ladrão boliviano! Gritou e foi violado! O guarda viu, mas não fez nada. O guarda viu. Os outros presos viram. (RODRIGUES, 2005, p. 68).

Herculano, enfurecido, sai e deixa a tia na casa com Geni. Elas falam sobre os pecados do mundo e a tia culpa os pederastas por tudo de ruim. Segundo acreditava a tia em sua atitude protetora, *Serginho era impotente como um santo* (RODRIGUES, 2003, p. 1086), desconhecia o envolvimento sexual com as mulheres.

### II.3.3 Terceiro Ato – Algo vai se rasgar: as verdades de uma família destruída

*(Herculano entra no gabinete do delegado. A autoridade fala ao telefone com a amante. Herculano pára na porta.)* (RODRIGUES, 2003, p. 1087).

Movido por sua fúria, Herculano se dirige à delegacia para falar com o delegado, que lhe diz não poder fazer nada. Em sua raiva, Herculano jura matar o ladrão boliviano e logo é repreendido pelo representante da lei, outro desses personagens cuja função é ser figurante, mas que consegue em seu pouco espaço se fazer notar. *Funciona o cacoete profissional, quando pergunta: “O senhor tem porte de arma?” ao ouvir de Herculano que fora ali para matar o ladrão boliviano* (MAGALDI, 1992, p. 39), todavia ele continua falando ao telefone.

Fora da delegacia, Herculano procura o padre que o aconselha a rezar. Mas ele sabe que a oração não pode lhe ajudar ante o fato ocorrido no xadrez. Procura o médico e este lhe diz que o ocorrido a Serginho pode significar seu momento de renascimento e ressurreição. Não há a quem mais recorrer. Por fim, decide visitar o filho no quarto de hospital.

Deitado no leito, Serginho fala ao pai com extrema dureza:

SERGINHO – Eu não te perdorei nunca. O pai acabou. Eu não tenho pai.  
SERGINHO – Pela última vez, vou te chamar de pai. Meu pai, eu não irei a teu enterro! (RODRIGUES, 2005, p. 84).

Serginho culpa o pai e seu relacionamento com Geni pelo que lhe ocorreu e nega ao pai o perdão. Herculano promete ao filho que, quando este deixar o hospital, irão em busca do ladrão boliviano e farão justiça com as próprias mãos. Mas o transtornado Serginho está irredutível e lhe diz que quando morrer não irá ao seu enterro e que não o chamará mais de pai. Amargurado, Herculano deixa o quarto.

Entra Patrício no quarto, pronto para convencer Serginho a executar um plano terrível contra Herculano. Serginho terá que convencer o pai a se casar com Geni, parte importante do plano. Uma vez que tiver se consumado o ato, diz Patrício: *você vai corneiar seu pai! Compreendeu?* (RODRIGUES, 2003, p. 1096).

Serginho então manda chamar Geni e, depois de uma longa conversa e de tê-la feito tirar a roupa no quarto, chama o pai e aceita o casamento dele, com a intenção de pôr em prática o plano de Patrício.

O casamento é realizado sem que Herculano tenha conhecimento do que está sendo tramado por seus familiares. As tias, dentro desse núcleo, têm um papel importante. Desempenham a função de conselho de deliberação e estão tão convencidas desse poder que acreditam realmente na importância de Herculano vir a se casar com Geni. Quando uma delas tem um pensamento diferente e *menciona que ela foi da zona, a outra corrige, firmemente, que era virgem, e ameaça internar a irmã por arteriosclerose. Não fosse patético, esse apego a valores tradicionais pareceria cômico* (MAGALDI, 1992, p. 29). Elas ainda interferem no relacionamento entre pai e filho (Herculano e Serginho) por dispensarem ao sobrinho um afeto obsessivo e possessivo como meio de compensarem suas frustrações por não serem mulheres realizadas, trazendo cores de um Brasil antigo.

Após o casamento, Geni começa a trair Herculano com Serginho. Depois de um tempo, Serginho decide que chegou a hora de encerrar o plano, pois acredita que precisa viajar. Em sua fala, deixa claro o desejo de ir para o exterior, onde ninguém sabe sobre o que o ladrão boliviano lhe fez. Pensa que as pessoas o olham de modo diferente e condenam-no pelo que aconteceu. Relutante e apaixonada por Serginho, Geni é obrigada a aceitar o fato.

No aeroporto, Herculano, Geni e Patrício se despedem de Serginho, sem saberem do real motivo de sua partida.

De volta a casa, Geni recebe Patrício que quer lhe contar algo. Ele sabe a verdadeira razão por trás da atitude de Serginho:

GENI – Você está louco?

PATRÍCIO – Bêbado, sim, louco, não. Louca é você, que não desconfiou de nada. Vou te contar uma e tu vai cair pra trás, dura. Serginho partiu com o

ladrão boliviano! É uma viagem de núpcias com o ladrão boliviano. Vão continuar a lua-de-mel. Serginho não voltará mais, nunca mais. (RODRIGUES, 2005, p. 105).

A revelação deixa Geni perdida e em desespero. É o momento que Patrício a larga sozinha. Mais do que esse desenlace dos fatos, Patrício revela seu mais profundo desejo, que é ver Herculano, o irmão, morto e com algodão nas narinas. Envolvida em seus pensamentos e desesperada, Geni pega o aparelho gravador e grava uma fita para Herculano. E quando Herculano chega de viagem, vindo de São Paulo, tudo o que resta de toda a tragédia é a fita gravada por Geni, relatando toda a verdade.

GENI – Teu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. Estou só, vou morrer só. Não quero nome no meu túmulo! Não ponham nada! E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho, e essa família só de tias. Lembranças à tia machona! Malditos também os meus seios! (RODRIGUES, 2005, p. 106).

A narrativa no início da peça, na voz embargada de Geni, anunciava a morte: *Eu morri. Me matei!* (RODRIGUES, 2005, p. 11). E termina com a mesma melancolia, constituindo um círculo vicioso que precisava ser rompido para que vidas pudessem ser salvas. Mas Nelson Rodrigues demarcou áreas onde forças ocultas atuam no espírito humano. Assim como Alaíde – personagem de *Vestido de noiva* – em seu leito de morte, Geni enfrentou seu momento de submissão a uma força maior.

As relações familiares não foram as esperadas por Geni e sua vida tornou-se um objeto banal em função do controle exercido pela família de Herculano. Flávio Aguiar (2005), em sua apresentação de *Toda Nudez Será Castigada*, pontua as relações que levaram Geni ao confronto com verdades insuspeitas:

De um lado está a obsessão sexual de Geni, que se entrega a Herculano e ao filho deste, Serginho, depois de ter sido amante de Patrício (futuro cunhado), chegando a ponto de participar, a seu pedido, de orgias coletivas (a “surubada” a que ela se refere pela negativa, dizendo que não fará mais isso). Paradoxalmente, essa sua entrega desabrida ao sexo nasce de um desejo de pureza, de encontrar um amor verdadeiro a que possa se dedicar, auto-absorvendo-se de uma vida na prostituição, que ela sente como uma maldição, cuja origem remonta à figura materna e à praga que esta lhe rogou, de morrer de câncer no seio. Durante toda a peça, ela exporá obsessivamente os próprios seios, a pretexto de examiná-los ou ter sua beleza admirada. Entretanto, a imagem pode simbolizar também um impulso maternal, o de encontrar um “filho” a quem proteger e amamentar, o que termina por realizar, de certo modo, em seu convívio com o fragilizado Serginho. (AGUIAR, 2005, p. 110).

Geni, por causa da praga da mãe, repete com suas ações o drama vivido pela primeira mulher de Herculano. Resta ao marido, mais uma vez, se recolher ao seu leito. Geni estava

marcada pela fracasso prometido pela mãe sob a forma de uma maldição, fato que pode muito bem tê-la conduzido ao mundo da prostituição tornando-a um pária social. Afinal, seu casamento com Herculano não teve o efeito esperado, suas feridas não foram curadas, apenas ficaram mais expostas.

Como em *Romeu and Juliet*<sup>25</sup>, logo no início da peça revela-se o destino dos (jovens) amantes, a morte. Eles apenas buscavam a felicidade do amor, rompendo com as regras de uma sociedade contaminada pelas hipocrisias e falsidades de uma moral corrompida, dadas como certas por suas famílias. Infelizmente, Geni não encontrou em Herculano o espírito doce e apaixonado de Romeu; e, diferentemente de Romeu e Julieta, a voz de um coro não aponta as sentenças para cada membro da família de Herculano. Geni tem apenas o que apontou a rubrica final:

*(A voz de Geni se quebra num soluço. Acaba a gravação. Sons de fita invertida. Iluminada, apenas a cama vazia.)* (RODRIGUES, 2005, p.106).

A rubrica, assim colocada, se mostra tomada por uma série de contaminações que envolvem toda a encenação. Os textos referentes às falas dos personagens trazem influências das indicações cênicas, pois, se elas colocam Herculano em cena, elas também encerram a tragédia vivida por Geni. A história está aparentemente terminada para Geni, mas tem continuidade para os outros personagens. Se tivéssemos respostas para as perguntas que ficam para Herculano, elas não conseguiriam abarcar todas as informações sobre sua família e mesmo a fuga de Serginho com o ladrão boliviano não afasta a possibilidade de vir a ser surpreendido por novos fatos que poderiam ter sido desencadeados a partir da morte de Geni.

---

<sup>25</sup> CHORUS – Two households, both alike in dignity, in fair Verona, where we lay our scene, from ancient grudge break to new mutiny, where civil blood makes civil hands unclean. From forth the fatal loins of these two foes A pair of star-crossed lovers take their life; Whose misadventured piteous overthrows Doth with their death bury their parents' strife. The fearful passage of their death-marked love, End the continuance of their parents' rage, Which, but their children's end, nought could remove, Is now the two hours' traffic of our stage; The which if you with patient ears attend, What here shall miss, our toil shall strive to mend. (SHAKESPEARE, William. **Romeu and Juliet**. London: Wordsworth Classics, 1992, p. 3).

CORO – Duas famílias iguais em dignidade, na bela Verona onde está situada a nossa cena. Impulsionados por antigos rancores provocam novos motins onde o sangue torna a manchar as mãos de civis. Das entranhas fatais destes dois inimigos sob funesta estrela, nascem dois jovens amantes, cuja desventura e lamentável ruína há de enterrar com sua morte a luta de seus pais. As terríveis peripécias deste fatal amor e a raiva obstinada de seus pais, que nada pode aplacar senão a morte dos filhos, vai ser durante duas horas o assunto da nossa representação. Se quiserdes ouvir-nos com paciência benévola atenção, o nosso zelo há de esforçar-se por conseguir o que nela achardes de insuficientes (tradução de Francisco de Assis Ferreira Melo).

O trecho acima transcreve, do original em inglês, a introdução feita pelo *Chorus* de como será o destino dos jovens amantes. A tragédia é anunciada de forma enfática para que não reste dúvida sobre o destino deles, a morte. Tal fato desagregador mais tarde poderá servir como elemento para reagrupar as duas famílias em constante conflito. Assim, pode-se constatar que o *Chorus* realizará a narração dos eventos a partir do *flashback*, opção também escolhida por Nelson Rodrigues. Romeu e Julieta já estão mortos e os fatos que serão vistos são transparências do passado recente até o desenlace trágico.

A verdade que é dada ao espectador/leitor conhecer é a conhecida por Geni e relatada por ela. Desse modo, todas as outras verdades ficam subjetivadas no inconsciente de quem teve contato com o texto de Nelson Rodrigues. E uma vez já conhecidos os dramas e as tragédias desenvolvidas em *Toda Nudez Será Castigada*, torna-se mais fácil dar o passo seguinte. Serão verificados os processos adotados por Arnaldo Jabor para transformar um texto de origem dramaturgica em um texto modificado para a linguagem cinematográfica.



### CAPÍTULO III

#### **FIDELIDADE OU UM PROCESSO DE INFIDELIDADE A TRÊS:**

autor, adaptador e espectador

A contribuição do espectador é tão grande no nível de emoção e imaginação quanto no de percepção. “Assistir a um filme desencadeia muitas e poderosas reações emocionais na plateia, que são ralmente sentidas.” Essa participação emocional frequentemente toma a forma de identificação com um dos personagens do filme, o espectador sentindo as emoções adequadas às situações em que se encontra o próprio personagem. E, também, a reação total do espectador resultará da interação e combinação de reações mentais e dos sentidos. As reações dos sentidos despertam ideias e emoções que, por sua vez, facilitam a aceitação do espectador com relação às imagens físicas. Quando a influência de um filme está no seu máximo, a participação mental do espectador pode ser tão intensa que ele se deixa absorver por completo pelo espetáculo, um pouco como se estivesse caído em transe. (STEPHENSON; DEBRIX, 1969, p. 220; grifos do autores).

Os aplausos são contidos e os gritos precisam ser abafados. É necessário que exista apenas um grande silêncio interior crescendo em intensidade enquanto se prepara a grande erupção. O espectador está ali para ser os olhos e a mente, na condição de testemunha refazendo a leitura anteriormente feita pelo cineasta/encenador, que, em seu processo criativo, transportou as palavras para o universo das imagens filmadas/representadas e deu tons de realidade para o que se vê projetado na tela ou encenado nos palcos. Todavia não basta ser o espectador para compreender o que se passa, é preciso, antes, seguir o passo-a-passo da construção imagética na concretização da obra de arte.

O que procura o espectador? Encontrar o segredo escondido nas palavras, a verdade imaginada e estruturada no conjunto de imagens que desfilam diante de seus olhos. Mas isso não acontece rápida ou facilmente, há por trás de toda a estrutura de concepção cinematográfica e cênica a atividade intensa de transformar um texto em algo novo vivendo dentro de outra forma de arte, uma mágica em seu período de reprodutividade.

E recorrer a Walter Benjamin (1996), neste momento do trabalho em que há uma preocupação em compreender os mecanismos por que passa uma obra dramaturgica para assegurar um novo espaço enquanto arte e vida (obra cinematográfica), não poderia ser mais pontual. A obra de arte encontra-se em campo de análise e o processo de adaptação influencia nas questões de autenticidade.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (BENJAMIN, 1996, p. 167).

Quando uma dada obra é colocada no centro de observação, configura-se a procura dessa comprovação de seu valor enquanto arte. É fato que interessa o seu tempo histórico, assim como é fato que esse tempo deixa na obra de arte seus vestígios, suas impressões e confirma sua existência possuidora de uma história. *O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica seu objeto* (BENJAMIN, 1996, p. 167). E quanto à reprodução mais perfeita, ela traz o seu próprio aqui e agora para ser arte.

Ao escrever *Toda Nudez Será Castigada*, Nelson Rodrigues permeou seu texto com tais vestígios como uma impressão digital, os quais são seu documento de autenticidade e a sua comprovação. A primeira matriz do texto é aquela cujo registro é de 1965, ano de sua primeira encenação. A partir desse referencial o que se segue são as várias interpretações dadas a ele e aferidas por todos aqueles que o trabalharam. A reprodutividade dessa obra enquanto arte está, por exemplo, no ato de ser levada ao palco e encenada. E a história do objeto requerido, desde a década de 1960 (conforme visto), vem mostrar um de seus momentos mais originais, únicos. Mais uma vez, pode-se reafirmar a soma das muitas vivências ali registradas e que representam a vida comum da sociedade carioca.

Walter Benjamin explica que a autenticidade inerente à obra de arte relaciona-se intimamente ao seu aqui e agora, sobrevive às mudanças históricas e consiste no que é repassado de geração a geração:

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. (BENJAMIN, 1996, p. 168).

Uma obra enquanto arte não se satisfaz em existir apenas em seu tempo de criação e lança suas influências sobre outros tempos. Isso graças ao que também é inerente ao comportamento do homem em relação ao objeto que o fascina, suas características de querer conhecê-lo, saber como é e como funciona, para poder modificá-lo. A obra de arte encontra meios para se adaptar e existir fora de seu tempo histórico e incorpora, segundo a visão de seus novos apreciadores, elementos que compreendem essa nova realidade, esse novo tempo histórico.

Como pensar, então, nesses mecanismos que possibilitam a uma obra de arte transpor as barreiras temporais de sua gênese? Não é fácil tornar compreensível, em termos teóricos, como isso se concretiza, ainda que até o teatro grego e suas tragédias encontraram formas para permanecerem vivas e muito bem representadas por inúmeros escritores, que buscaram ali seus pequenos e grandes pretextos para criarem suas obras, de modo consciente ou não.

O fato de concorrer para criar um novo objeto de arte implica no envolvimento de uma série de problemas, todos notadamente proporcionados pela presença do que foi denominado de *fidelidade*, por Robert Stam (2008). Ao acontecer a transposição de um texto dramático, por exemplo, para o cinema, o termo *fidelidade* logo é colocado em dúvida; aparecem aqueles que recebem essa singular visão com reservas, fazendo-se notar os detratores desse tipo de realização.

Problemas como esses tornam o estudo de uma obra de arte como *Toda Nudez Será Castiga* algo complexo de ser mensurado. Como citado anteriormente, esse texto, assim como tantos outros, não se manteve em seu universo de nascimento (dramático) e migrou para outros meios, sendo processado de acordo com as possibilidades viáveis desse novo espaço e conforme as (re)leituras feitas por seus adaptadores.

Robert Stam (2008), em *A literatura através do cinema*, apresenta uma série de questões relativas ao texto escrito – leia-se no caso deste trabalho como o texto dramático, de Nelson Rodrigues e o texto cinematográfico, de Arnaldo Jabor – partindo de um pressuposto há muito colocado em debate: *a crítica do discurso da fidelidade, a natureza multicultural da intertextualidade artística* (STAM, 2008, p. 19).

Esse pesquisador face às discussões originadas pelo impasse decorrente do envolvimento e entrelaçamento entre as artes, enumera algumas questões relacionadas à fidelidade das adaptações:

A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. (STAM, 2008, p. 20).

Essas questões não deixam dúvidas que o tema fidelidade não se resolve sem conflito, pois imaginar que ela pode ser estrita chega a ser mesmo discutível. Robert Stam (2008, p. 20) também expõe que *uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação* para o qual migrou. Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 11-12), por sua vez, afirmam que a noção de adaptação realmente se encontra em aberto no centro das discussões teóricas, pois *está ligada às noções de especificidade e de fidelidade. A prática da adaptação é, do mesmo modo, tão antiga quanto os primeiros filmes*. Portanto, não é de se estranhar que o texto dramático de Nelson Rodrigues, ao ser adaptado para outro meio, também seja alvo desses conflitos.

Robert Stam ainda lista algumas expressões que foram reunidas ao longo do tempo com o intuito de definir o processo de adaptação, pois este não se restringe somente ao critério de fidelidade:

Se “fidelidade” é um tropo inadequado, quais os tropos seriam mais adequados? A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. (STAM, 2008, p. 21).

Pensar sobre esse processo é considerar prioritariamente que existe um texto funcionando como fonte. Uma vez realizada uma leitura, seja parcial, pessoal ou conjuntural, pode-se gerar uma infinidade de leituras bem como pode uma diversidade de adaptações.

A crítica, desde então, admitiu a possibilidade da adaptação, e os filmes dividem-se entre literalidade mais ou menos absoluta e busca de “equivalentes” que transpõem a obra, seja transportando a ação para outros lugares ou épocas, seja transformando suas personagens, seja, enfim, buscando um meio fílmico de reproduzir sua própria escritura. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 12).

Coloca-se desse modo o texto matriz, seja a obra literária ou a dramática (sendo esta a que mais interessa), em uma posição conflitante. Atestar ou não a confiabilidade da adaptação é bastante difícil, pois outro elemento complicador passa a integrar o espaço de complexidade desse processo: o ponto-de-vista escolhido e dado pelo cineasta ao texto ou as escolhas feitas por ele. Arnaldo Jabor, ao desenvolver sua adaptação a partir de *Toda Nudez Será Castigada*,

encontrou uma série de problemas para realizar as visões pretendidas para o filme, tendo a seu favor apenas as próprias experiências de leitura.

O cineasta não atua sozinho na realização de um filme. Este, para existir, necessita da presença de um outro profissional, o roteirista, também essencial para que se conceba o filme. E aquilo que o roteirista apresenta ao cineasta como resultado final e que foi utilizado na preparação do roteiro tem origem no texto matriz ou fonte. Não importa se o texto é literário ou dramático, pois todos eles trazem suas especificidades e as intenções dos meios em que foram escritos. Paulo Emílio Salles Gomes (2007) relata que:

No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e outro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. (GOMES, 2007, p. 112).

Para Ismail Xavier (2003b), as principais modificações que podem ocorrer na adaptação estão relacionadas ao tempo. Conforme suas palavras:

A questão da adaptação literária pode ser discutida em muitas dimensões. E o debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Vai-se direto [a]o sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima ou se afasta do texto de origem. [...] O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. (XAVIER, 2003b, p. 61).

Assim, somam-se o período de escrita do texto original, as interferências no/do texto adaptado e o tempo de duração (dinâmica) de um de outro, os quais levam a determinar o grau de complexidade da adaptação. No caso de um filme, os registros históricos estão implícitos ou diretamente explícitos nas imagens adaptadas pelo diretor/cineasta e, de alguma forma, quer-se contar através delas a história proposta pelo autor do texto original. Portanto, cabe ao público questionar se em cada adaptação estão contidos os elementos principais do texto matriz; se, por exemplo, Arnaldo Jabor conseguiu captar as nuances do texto dramático de Nelson Rodrigues ao proceder a adaptação do mesmo para o meio cinematográfico.

Como já visto, emitir opiniões a esse respeito trata-se de algo difícil de ser realizado, pois o tempo em que o primeiro texto foi escrito e apresentado ao público é diferente daquele em que foi transportado/adaptado para outro meio de arte; além disso, a formação de quem

promove a adaptação interfere nas bases do texto original. Ao desenvolver seus comentários, Ismail Xavier retorna mais uma vez na questão da fidelidade:

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. Afinal, livro e escritor estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro; mesmo quando o objeto é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003b, p. 62).

Os tempos históricos de construção e adaptação ajudam a fundamentar o diálogo intertextual entre texto dramático e texto fílmico. Mesmo que o intervalo entre eles seja de pouquíssimos anos, os registros interferem na visão que se tem do que está guardado nas entrelinhas dos textos. *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues, está situada no início da Ditadura imposta pelo Golpe Militar<sup>26</sup>; já o filme de mesmo nome produzido por Arnaldo Jabor situa-se nos anos mais trágicos do militarismo, em que a democracia havia se perdido e tudo que ferisse ao Estado sofreria forte intervenção por parte dos órgãos fiscalizadores.

### III.1 Sobre um certo escrito: preparação do roteiro cinematográfico

Desenvolver uma análise sobre as linguagens dramática e cinematográfica, ao mesmo tempo, tão próximas e tão distantes é, sem dúvida, uma tarefa igualmente difícil, que requer máxima atenção. A complexidade existente na estrutura de cada um delas pode ser verificada durante o processo de reconhecimento de cada parte que compreende suas formações. Tanto texto dramático quanto texto fílmico<sup>27</sup> quando colocados em campo de observação recorrem ao uso da palavra, à imagem dos atores e às interpretações dos mesmos para se estabelecer contato com o público.

<sup>26</sup> Segundo relatam alguns livros de história, o Golpe Militar estava previsto para o Primeiro de Maio de 1964; entretanto, a inquietação por parte de um dos generais acelerou o processo. Na noite de 30 para 31 de março daquele ano, as Forças Armadas Brasileiras deram início à tomada de poder, afastando o Presidente João Goulart.

<sup>27</sup> É importante esclarecer que não foi possível ter acesso ao roteiro original do filme *Toda Nudez Será Castigada*. Assim, a transcrição das falas dos atores em cena restou como meio para desenvolver a análise desse texto fílmico. Uma vez que o filme está pronto, desaparece o roteiro, por se tratar de um tipo de texto que funciona somente para um grupo de leitores durante a produção do filme. É válido também ressaltar que normalmente as únicas pessoas que leem todo o roteiro são o diretor e o roteirista.

A relação desses textos com os espectadores ocorre no momento em que estes são expostos aos efeitos do que está sendo mostrado no palco ou na tela. Os dramas, as comédias, o suspense, a aventura, todas essas possibilidades já vêm carregadas de um poder controlador de toda a assistência e propiciador de novos significados. Um relato como o das trajetórias de Herculano e Geni pode suscitar novos pensamentos, sentimentos, palavras, ações, os quais incorporam memórias, sonhos, esperanças, nas relações que se estabelecem entre a obra de arte e os espectadores:

Nada neste constante e constantemente renovado relacionamento é inocente. Nada, nem mesmo a ingenuidade, e menos ainda a inépcia. Meio acordados, meio entorpecidos, forjamos a cada segundo um contato íntimo, distinto, por vezes contraditório com o filme. E o tempo é o mais importante componente deste contato. Mas ele permanece invisível, como o vento balançando as árvores. (CARRIÈRE, 2006, p. 113).

No relacionamento estabelecido entre eles, o tempo se destaca, porque se torna uma força da qual se quer fugir, mas não se consegue. Ele prende por uma mágica quase indecifrável e propõe uma verdade que também tem uma duração única e imutável. É assim que os espectadores são deslocados da realidade cotidiana para uma realidade que termina rápido, mas deixa suas marcas impressas neles. Essas marcas já estavam no roteiro, o guia das grandes jornadas para quem se acha preso ao tempo de duração do filme.

Syd Field (2001), ao propor um significado para o termo *roteiro*, mostra que a ação dramática pode ocorrer em qualquer campo, indiferentemente de qual arte esteja contando a história. Observe-se as duas citações a seguir:

Numa peça de teatro, a ação, ou enredo, ocorre no palco, sob o arco do proscênio, e a plateia torna-se a quarta parede, espreitando a vida dos personagens. Eles falam sobre suas esperanças e sonhos, passado e planos futuros, discutem suas necessidades e desejos, medos e conflitos. Neste caso a ação da peça ocorre na linguagem da ação dramática; que é falada, em *palavras*. (FIELD, 2001, p. 1).

Esse espaço onde se desenrola o drama, o palco, está muito próximo da assistência. O público pode assisti-lo e se deixar envolver com o que acontece no proscênio como uma quarta parede, invisível (as outras três são as que fazem parte do cenário).

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

No teatro, os atores procuram uma verdade que represente os modelos de uma consciência social coletiva, através de gestos e palavras que valorizam o processo de criação de um mundo, a partir da imaginação e da criatividade do escritor. Esse é um dos disfarces assumidos pelo autor do texto, para continuar existindo como mente que direciona as histórias, além de se achar escondido por detrás das rubricas. Anatol Rosenfeld (2007) aponta com propriedade essa questão:

A função narrativa, que no *texto* dramático se mantém humildemente nas rubricas [...] extingue-se totalmente no palco, o qual, com os atores e cenários, intervém para assumi-la. Desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência –, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele”, “respondeu ela” do narrador se torna supérfluo. Agora, porém, estamos no domínio de uma outra arte. Não são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade. (ROSENFELD, 2007, p. 29).

E desse modo, o mundo representado no palco não traduz claramente o que acontece no mundo real, pois trata-se de mera transparência bem como não consegue significar no contexto da encenação completamente o que o tempo histórico representa. Tem algo a dizer, mas não diz tudo; inclusive, todos os fatos encenados já estão contaminados por uma intencionalidade e, por isso, não são mais aqueles previstos por quem escreveu a história.

No cinema, uma vez que um mundo existe na intenção das palavras, não significa que ele pode simplesmente acontecer, pois necessita de um suporte anterior à sua exibição sob a forma de um filme. Trata-se do roteiro cinematográfico, que procura contar a história de uma ou mais pessoas e de lugares não existentes, mas próximos da realidade. Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (1996) trazem outra definição de roteiro:

[...] o roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a se metaformosear e a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma casca seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada a poeira. (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 11).

O roteiro então permite que uma história possa ser contada através das imagens organizadas, de acordo com o pretendido pelo diretor. É importante lembrar que Arnaldo Jabor preparou sozinho o roteiro de *Toda Nudez Será Castigada* e estabeleceu uma ordem para narrar essa história, a mesma que se aplica a outras formas de narrativas – é preciso que



haja um motivo que justifique a jornada, um começo e um percurso possível de se encaminhar para um fim bom ou ruim.

A ordem para se narrar uma história pode ser linear, obedecendo à sequência mais lógica conforme o tempo histórico, ou pode explorar outras possibilidades, utilizando recursos que dão mais movimento às cenas ou retardam psicologicamente o desenvolvimento da história. Recursos como esses foram utilizados por Nelson Rodrigues em seu texto dramático *Toda Nudez Será Castigada*, ao usar o *flashback*, que também foi muito bem aplicado no texto fílmico por Arnaldo Jabor. Jean-Claude Carrière (2006), ao trabalhar o tempo cinematográfico, explica:

Por esse motivo o problema do tempo, ou melhor, da duração cinematográfica, que deve ter parecido meramente técnico ou estético, quase inevitavelmente se relaciona com outros aspectos do complexo e indefinível relacionamento que o cineasta mantém com a plateia (da qual ele também faz parte). Lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, retomá-lo, ralentá-lo, cortá-lo ou emendá-lo, dissecá-lo ou esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte da sua sintaxe, do seu vocabulário. (CARRIÈRE, 2006, p. 113).

Desde o momento em que se define o tempo de projeção, já estão determinados a ação e o envolvimento com o espectador, subjugado e catapultado pelos sentidos provenientes da realização fílmica.

Cada pessoa envolvida com o roteiro o verá com um objetivo em particular, pois se trata de um objeto dotado de muitas características, entre as quais está a relação tempo/leitor, que se justifica na preparação do elemento articulador de toda a ação.

Objeto efêmero: o roteiro não é concebido para perdurar, mas para se apagar, para tornar-se outro. Objeto paradoxal: de todas as coisas escritas, o roteiro é a que contará com o menor número de leitores, talvez uma centena, e cada um desses buscará nele o seu próprio alimento: o ator, um papel; o produtor, um sucesso; o diretor de produção, um percurso inteiramente traçado para a fixação de um plano de trabalho. (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 11).

Já que se sabe dos possíveis percursos que o roteiro pode seguir, de acordo com a influência que cada pessoa pode ter nele, resta agora seguir o caminho que será dado à história. Portanto, torna-se necessário contextualizar os personagens, que garantirão o sucesso do filme aos olhos do público. O sentido de realidade e concretude capturam o espectador; tudo parece real, natural, possível de ser vivido por uma pessoa comum.

O importante é que tal naturalismo de base servirá para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela. A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de

“universos ficcionais”, fornecendo concretude ao mito e, para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros. (XAVIER, 2005, p. 42).

Uma vez que a ilusão projetada na tela deixa de ser ilusão, a plateia é colocada em contato direto com outro mundo; universos ficcionais deixam a imaterialidade para ocupar lugar e espaço na mente de cada pessoa. Ismail Xavier (2005, p. 42) escreve que *esse mundo representado, sem mediações*, utiliza a linguagem como um recurso, um elemento que ajuda a tornar a realidade mais transparente durante o tempo de duração do filme e que colabora para capturar a imaginação dessa plateia, que se acha sob o efeito das imagens.

O mundo real está fora da sala de projeção e a realidade agora é o espaço deslocado. Ela não precisa entrar na sala de projeção, pois todo *roteiro se manifesta sobre o fundo de uma trama de situações típicas, de encadeamentos típicos, sobre o fundo de uma estereotipia à qual a história por ele narrada deverá obedecer e escapar ao mesmo tempo* (CARRIÈRE; BONITZER, 1996, p. 89). Após a ruptura entre o real e a ilusão, a plateia estará sujeita a tudo que aparecer na tela. *O espectador aceita a sugestão de movimento e profundidade que vem da organização das imagens e, ao mesmo tempo, tem consciência de que se trata apenas de uma “aparência de verdade” criada com a colaboração de sua atividade mental* (XAVIER, 2003c, p. 27). Por exemplo, Geni e Herculano conversando, não são mais atores, mas representam outra realidade.

De acordo com Hugo Munsterberg (2003), a questão sobre a percepção relativa ao que se vê na tela:

[...] fornece apenas o material de base. A cena que desperta o interesse certamente transcende a simples impressão de objetos distantes e em movimento. Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de ideias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atizar a sugestibilidade, gerar ideias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação. (MUNSTERBERG, 2003, p. 27).

Uma vez que o contato com a história esteja concretizado, não há como retirar da plateia as impressões do que aconteceu, pois cada um, a seu modo, se permite capturar pelo impacto das imagens e se sujeitar à história. É interessante observar que essa mesma ligação também acontece no teatro. Ambas as plateias estão predispostas a se prenderem a esse pseudomundo, em um momento de idílio, enquanto a realidade perde seu lugar.

O texto *Toda Nudez Será Castigada* encontra-se entre dois extremos: o teatro, renovado com a introdução das ideias de Nelson Rodrigues e o cinema, tentando sobreviver ao período de caos que se abatera sobre todas as artes. Não havia como se libertar das regras rígidas impostas pelos militares, pois a censura a tudo estava atenta, mesmo que não percebesse o óbvio. Jabor viu, então, nos textos de Nelson Rodrigues a possibilidade de levar para as telas de cinema discussões que haviam tomado a cena nos palcos. Ismail Xavier (2004) explica bem o que propôs Jabor:

Jabor atingiu uma obra de impacto porque soube, em *Toda Nudez*, trabalhar bem a questão do melodrama, mantendo-se na faixa estreita em que a empostação exagerada, os torneios pouco verossímeis da intriga, os saltos no ridículo e no patético, enfim, características próprias ao gênero, compõem uma dinâmica equilibrada, expressiva, de modo que sua energia e intensidade de efeitos se revertem em força de observação social, ironia, desmascaramento. (XAVIER, 2004, p. 85).

Em *Toda Nudez Será Castigada*, o universo urbano, composto pelas máscaras sociais que vão se quebrando, deixa seus recantos de segredos, sendo revelados e expostos em imagens que não tentam suavizar o impacto que podem provocar. Ismail Xavier (2004) entende que a escolha de Arnaldo Jabor por esse texto dramático de Nelson Rodrigues retoma o grotesco urbano representado pelo relacionamento entre Herculano e Geni. O trabalho de Arnaldo Jabor tem um apelo cultural muito forte por bater de frente com as regras sociais, em um período que não era permitido manifestar pensamentos quanto ao mundo em que se vivia.

O fato de ser um texto que migrou de sua forma de origem para outra despertou nos defensores da moral e dos bons costumes e detratores de Nelson Rodrigues um pavor profundo. A facilidade como ele desmascara a sociedade e desestabiliza o sistema vigente ganha outro meio cultural, para mostrar as verdades ocultas sem disfarçar as imagens, atingindo a mesquinhez escondida atrás das portas dos lares brasileiros.

Vaidade e ressentimentos; desordem amorosa. Ciranda de quiproquós, fracassos e autodestruição obsessiva. Desfile de maridos enciumados ou mulheres insatisfeitas a tramar cenários de vingança. Congresso de filhos da culpa, habitantes de um mundo à deriva porque separado de um estado de pureza ideal que nenhuma experiência histórica pode ensejar. No entanto, pureza que permanece como referência do dramaturgo a alimentar uma observação inconformada da experiência possível. Diatribe de moralista cujo horizonte é a religião mas cuja sintaxe é de um inconsciente feito superfície, paisagem que funciona como uma fábula encomendada por um Freud à procura de ilustrações que, não raro, deslizam. (XAVIER, 2003a, p. 161).

Essa é a ficção de Nelson Rodrigues, que foi trabalhada em forma de roteiro para depois ser exibida como filme. Não a fantasia de um mundo equilibrado onde tudo segue uma

ordem “natural”, mas em cada fato vai desfilando uma ode de personagens caracterizados não por suas perfeições e sim pelo todo tortuoso de suas índoles, num constante transparecer de suas loucuras e falhas de caráter.

E uma vez percorrido o caminho que compreende a existência de um roteiro para a elaboração de um filme, como aconteceu com *Toda Nudez Será Castigada*, ter-se-á mais condições para se analisar o processo de transposição do texto dramático para o texto fílmico. Poder-se-ia envolver de imediato nos meandros do texto dramático de Nelson Rodrigues, mas, se tal procedimento fosse adotado, seriam deixadas algumas perguntas altamente pertinentes sem tentativas de respostas, como a relação da dramaturgia rodriguiana com o cinema e as linguagens adotadas em cada meio.

### **III.2 A vida de um mundo artificial:** adaptando o texto dramático para outra linguagem

Quando o questionamento colocado em pauta diz respeito à *adaptação* de textos literários ou dramáticos para o cinema, o tom do discurso tende a se tornar sombrio, pois logo vem à mente uma infinidade de adaptações interessadas em apenas atender às necessidades de mercado. E quando isso acontece, as vítimas são autores e obras respeitáveis, expostos ao ridículo e associados a algo que não consegue reproduzir o brilho, o charme e a elegância que os tornaram célebres. São exceções os adaptadores que realizaram a transferência de uma arte para outro meio preservando a vida existente no *corpus* original bem como sua identidade criadora. Então, como fazer uma análise que se sustente e que tenha credibilidade colocando em lados opostos o cinema e a dramaturgia e, ao mesmo tempo, tornando-os mais próximos, a partir da adaptação de um texto dramático em filme?

A transformação de um texto dramático em roteiro e, posteriormente, em imagem cinematográfica – diga-se filme – é parte de um processo complexo que exige perspicácia para solucionar os muitos problemas que apareçam. O texto original precisa ser preparado para ser inserido em outro meio em que não há apenas a escrita, pois não é suficiente propor uma série de atos e ações em palavras sem considerar as imagens que as representam e as sugerem. Todo o processo transformador do texto deve ser entendido como *adaptação*, que pressupõe intervenções e modificações, ou seja, a adaptação de um texto literário ou de um texto dramático para o meio cinematográfico implicará em alguns rearranjos.

É fato que um filme não é e não pode ser em sua totalidade uma reprodução fiel de uma obra literária e/ou dramática, pois são formas de expressão artística por demais diferentes. Ronald Kyrmse (2003, p. 141) confirma esse fato: *é evidente que o filme – qualquer filme – não poderia refletir exatamente a obra literária*. Essa citação pode parecer por demais simples, sem adentrar em profundidades, mas as diferenças eles estão lá para serem encontradas. Algumas destas diferenças são apontadas por Paulo Emílio Salles Gomes (2007, p. 112-113): *[...] as coisas se passariam na tela de forma menos convencional do que no palco, e decorreria daí a impregnância maior da personagem cinematográfica, o desencadeamento mais fácil do mecanismo de identificação*.

Cada um de nós, leitor ou espectador, tem a possibilidade de desenvolver a própria visão a respeito de uma obra literária, de um texto dramático e de um filme, mesmo quando são valorizados pontos geradores de conflito. Essas avaliações muitas vezes parecem ser as mesmas, mas não são, pois cada um possui as próprias interpretações. O que faz com que aconteçam coincidências na maneira de se vislumbrar e entender uma obra de arte é a presença de um espírito mítico universal, são as intenções ancoradas em palavras e que representam toda uma gama de ideias e possibilidades.

Desse modo, quando um texto escrito sofre interferências que modificam sua estrutura, para prepará-lo e adaptá-lo para outro meio artístico, o resultado que se obtém já não pode mais ser reconhecido como sendo o texto original. O que apenas estão preservadas são suas bases, as quais foram inseridas em outro meio de arte sob a visão e a interpretação de outras pessoas. E o que deve realmente interessar a quem conhece a obra original – nesse caso o texto de Nelson Rodrigues *Toda Nudez Será Castigada* – é reconhecer a presença do seu espírito/da sua essência na obra adaptada. Eis o grande desafio proposto pelo autor, de que as bases de sua obra sejam preservadas.

A obra de arte é um ser orgânico que não existe sozinho, necessita de um relacionamento humano para continuar viva. Ela é algo complexo que pede sempre para quem a acompanha compreender e entender suas intenções, seus sentidos e suas implicações.

O próprio da obra de arte, quer seja pintura, escultura, música, romance ou teatro [e o cinema], é substituir o áspero e incessante diálogo do homem com a realidade imperfeita, pelo sentimento informulado de uma mudança onde a alegria de tudo dar iguala à alegria de tudo receber. A obra de arte abre um parêntese absoluto, onde o sentimento do belo encobre, afoga, aniquila, ainda que por um segundo, todas as outras emoções, os temores e os desejos, para deixar subsistir apenas o resplendor de uma revelação inconcebível, de uma adesão única e eletiva na pureza absoluta. (TOUCHARD, 1970, p. 195).

O artista é, antes de tudo, um homem/uma mulher aparentemente comum, mas singularmente dotado de propriedades que o permitem delinear, criar e se aproximar da realidade de forma diferente. O artista Nelson Rodrigues resgata de forma única, em sua visão particularizante, os sentimentos humanos e trabalha-os como parte essencial de sua obra, não somente atribuindo-lhes sentido de arte. Os sentimentos que são colocados à mostra tentam, através da organização da escrita, tornar visível como o homem pode caminhar pelo tênue fio do equilíbrio, passar da razão à loucura e à morte, exatamente como acontece nas vidas de Herculano e Geni.

Assim, o intrincado labirinto que é a mente humana não pode ser facilmente seguido e desvendado, mas pode ser subjetivado pela arte, como fez Nelson Rodrigues em suas *Tragédias Cariocas*. O desejo de compreender esse labirinto já é parte necessária do processo de adaptação, para que se vislumbre as transformações por que passa um objeto.

O cinema é uma arte ainda muito recente, quando relacionados seus 100 anos<sup>28</sup> de idade em comparação aos milênios de existência do teatro, mas ele tem igualmente capacidade de capturar o espectador pelo conjunto de imagens que proporciona uma viagem que não pode ser mensurada enquanto acontece. Christian Metz (1968, p. 17), em *A Significação do Cinema*, afirma que *a impressão de realidade, fenômeno de muitas consequências estéticas, mas cujos fundamentos são sobretudo psicológicos* – a que está exposto o espectador por sua vontade e escolha – *este sentimento tão direto de credibilidade vale tanto para os filmes insólitos ou maravilhosos como para os filmes “realistas”*.

Esse poder psicológico do cinema se configura no momento em que o irreal apresentado na tela atualiza-se na mente do espectador e torna-se um acontecimento vivido e não apenas inventado. Por exemplo, certos cenários da realidade carioca compõem a cena tanto no texto dramático de Nelson Rodrigues quanto no filme de Arnaldo Jabor; o primeiro utiliza como recurso as rubricas e o segundo recorre às imagens de locações na cidade.

O cinema prima pelo registro das imagens de tal forma que não podem ser modificadas. Não importa quantas vezes elas sejam vistas e o efeito da variação que isso causa, permanecerão as mesmas, sendo ou não maravilhosas, surpreendentes ou mesmo realistas. Metz vai mais além:

Considerando globalmente, o cinema é antes de mais nada um *fato*, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para estética teórica, para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral. Qualquer filme, bom ou ruim, é em primeiro lugar uma

---

<sup>28</sup> A primeira exibição pública e oficial do cinema aconteceu em dezembro de 1895, em Paris.

*peça de cinema*, [...] o cinema apresenta uma certa quantidade de contornos, de figuras e de estruturas estáveis [...]. (METZ, 1968, p. 16).

Essas imagens do cinema são dotadas de força e brilho únicos, pois tratam da impressão de realidade que o espectador vive como concreta durante a projeção de um filme. Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2005, p. 13)<sup>29</sup> afirmam que *o primeiro contato com um filme, primeira visão, traz toda uma profusão de impressões, de emoções e até de intuições, se já nos colocamos em uma atitude analisante*. E, de alguma forma, na qualidade de espectadores, somos chamados para formular julgamentos sobre o que vemos, as imagens que nos surpreendem.

Metz explica que:

A impressão de realidade – impressão mais ou menos acentuada, pois o seu grau varia muito – próprio a cada uma das técnicas de representação que existiram até hoje (fotografia, cinema, teatro, pintura e escultura figurativas, desenho realista etc.) é sempre um fenômeno de duas faces: pode-se procurar a explicação no aspecto do objeto de percepção; por um lado a duplicação é mais ou menos “parecida”, mais ou menos fiel a seu modelo, ela carrega em si uma maior ou menor quantidade de *indícios de realidade*; por outro lado, esta construção ativa, que a percepção é sempre, os manipula de modo mais ou menos atualizante. Há uma constante interação entre os dois fatores: uma reprodução bastante convincente desencadeia no espectador fenômenos de participação – participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva – que contribuem para conferir realidade à cópia. Nesta perspectiva, devemos nos perguntar por que a impressão de realidade é tão mais forte diante de um filme do que diante de uma fotografia, como o notaram tantos autores e como qualquer um pode verificar na experiência cotidiana. (METZ, 1968, p. 19; grifos do autor).

Não se entende um filme apenas por suas imagens, mesmo porque ele não é somente isso, mas pela união e sobreposição de diversos elementos que alcançam outra dimensão e causam impressão de realidade. Essa impressão está diluída, por exemplo, ao longo do filme *Toda Nudez Será Castigada*, nos modos e expressões de fala dos personagens, em seu vestir e no próprio mundo que os cerca. Assim, um breve passeio de Geni pelas ruas do Rio de Janeiro se reveste de documento de uma realidade congelada na imagem fílmica e pode traduzir novas verdades ou fazer o espectador rever conceitos já conhecidos. A impressão de que o que se assiste está realmente acontecendo e está em movimento provoca a sensação de que se vê o mundo real na tela, mas esse deslocamento de um lugar para outro ocorre apenas com um olhar. A realidade proposta parece mais próxima e passiva de ser aceita, pois a tela de projeção torna-se uma janela pela qual se presencia a vida de muitas pessoas.

---

<sup>29</sup> *Ensaio sobre a análise fílmica*.

Igualmente, ao se ver na tela Herculano dirigindo seu carro conversível, tem-se a ilusão de algo real, pois o recorte temporal não está limitado às paredes concretas da sala de projeção. Há uma tal profundidade no cenário, que se pode enxergar além dos objetos em primeiro plano que garantem a perfeita ambientação de motorista – carro, estrada e cidade – trazendo uma proximidade desse real para o espectador. Herculano, um homem que retorna para casa ansioso para reencontrar seus familiares, é a representação *da vida cotidiana e as questões do mundo privado que pudessem servir de mediação para pensar o momento* (XAVIER, 2003a, p. 285).

Na condição de espectadores, nos colocamos à disposição de uma armadilha visual. E, em ambos (cinema e teatro), estamos sujeitos à observação e, em alguns casos, esses seres fictícios parecem desenvolver um diálogo com a assistência direta e/ou indiretamente. No teatro, o ator em cena parece escolher alguém para observar e acompanhar suas reações, numa atitude de ruptura de uma parede aparentemente criada por uma ilusão. Ele olha secretamente o espectador e o faz sentir algo improvável, que está sendo observado por um personagem. Do mesmo modo, o ator projetado na tela de cinema, ao voltar-se para a câmera, olha diretamente em nossos olhos. Estão nos vigiando.

### **III.3 Imagens flutuantes: o texto impresso em fotogramas**

Chega-se ao instante de analisar propriamente a adaptação do texto dramático de Nelson Rodrigues, *Toda Nudez Será Castigada*, para o meio cinematográfico a fim de se vislumbrar o que é sugerido pelo subtítulo, essas imagens flutuantes que se fixam na mente do espectador/leitor. A metodologia utilizada até agora se apoiou na revisão bibliográfica, dos fatos históricos referentes à primeira metade do século XX ao momento em que ocorreu a primeira encenação da peça *Toda Nudez Será Castigada*, 1965, posteriormente, à realização do filme, em 1973, baseado neste texto dramático. Vale ressaltar que esse tipo de metodologia possui seu grau de complexidade e suas particularidades/especificidades, por demandar muitas leituras e investigações em fontes e autores diversos.

Para Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2005, p. 23), *analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. É buscar elementos que o façam ser objeto não de simples especulação, mas de verdades propiciadas pela arte. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas [...], que se inscrevem em*



*correntes, em tendências e até em “escolas” estéticas, ou nelas se inspiram* a posteriori e acabam por se identificarem com o cineasta, que se acha por trás da câmera e do texto.

Para concretizar a parte final desse trabalho, no início do mesmo, havia se pensado em utilizar a decupagem em sua totalidade, localizando pontos bem específicos dentro da obra colocada em aberto. Esses pontos, tanto no filme quanto no texto dramático, representam momentos de conflito que deflagram toda a movimentação dos personagens dentro de suas respectivas tragédias.

Não seria possível, entretanto, realizar a análise a partir da decupagem<sup>30</sup>, pois significaria, e isso observando a proposta, trabalhar quadro a quadro do filme. Esse não é um método simples, pelo fato de envolver observação minuciosa (a qual demanda anos) e também porque cada segundo de filme contém 24 quadros, o que tornaria o trabalho inviável. Além disso, a decupagem é um procedimento bem difícil, se não impossível, por não se ter uma cópia do filme e um projetor de sala de cinema à disposição para o estudo.

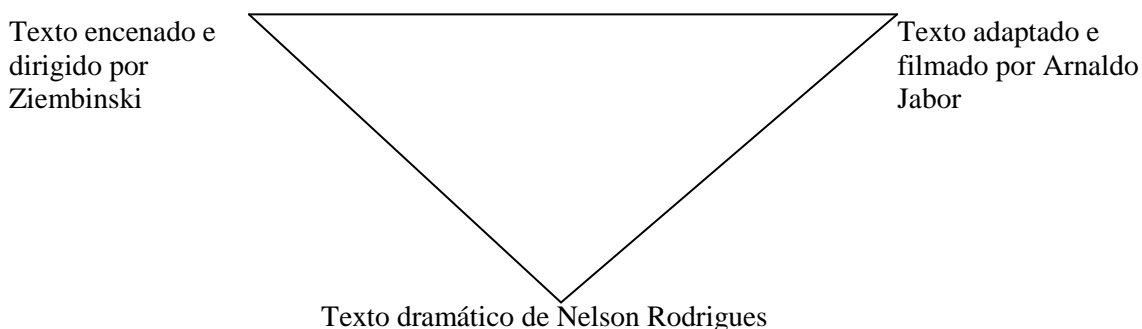
Esse momento do trabalho exige uma melhor ordenação da forma metodológica de se abordar o objeto de estudo, o que implica em recursos mais apropriados como, por exemplo, a técnica do *plano-sequência*, que permitirá uma maior acessibilidade a essas duas formas de arte – o texto dramático e o texto fílmico. Cabe aqui esclarecer o que é esse método, a partir da visão de Jacques Aumont e Michel Marie (2003):

[...] trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência. Em princípio, conviria, portanto, distingui-lo de planos longos, mas onde nenhuma sucessão de acontecimento é representada [...]. Tal distinção, porém, no mais das vezes, é difícil, e geralmente fala-se de plano-sequência quando um plano é suficientemente longo. Para a reflexão teórica, especialmente sobre montagem, o plano-sequência sempre foi um objeto incômodo; ele obriga a admitir que pode haver montagem no interior de um plano e coloca sérios problemas a qualquer modelo de segmentação dos filmes [...]. Do ponto de vista estético, ele foi defendido por André Bazin, que via nele, junto com a profundidade de campo, um instrumento de realismo, que permitia evitar a fragmentação do real, e respeitava, portanto, a um só tempo, o próprio real e a liberdade do espectador. [...] O cinema é, portanto, como noção primordial e arquetípica, *um plano-sequência contínuo e infinito*; trata-se aqui menos de preconizar um estilo de filme do que de definir um símbolo e até mesmo um mito diretor do cinema. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 231-232; grifos dos autores).

---

<sup>30</sup> “A decupagem é, antes de tudo, um instrumento de trabalho. O termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização da realização dos filmes e designa a “decupagem” em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica. [...] A definição [de decupagem] é trabalhada (e tornada mais abstrata) por Noel Burch (1969) e a corrente “neoformalista”. O conceito de decupagem, oposto ao sentido técnico e prático, é definido então como “a feitura mais íntima da obra acabada, a resultante, a convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo”.” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 71; grifos dos autores).

A partir da escolha do plano-sequência, tem-se a possibilidade de estabelecer um paralelo entre texto dramático e texto fílmico. Antes, vale ressaltar que *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues, passou por algumas adaptações, das quais se destacam: a primeira para texto cênico (1965) e a segunda para texto fílmico (1973), representadas da seguinte maneira:



Nessa pirâmide invertida, o centro, ou melhor, a base é o texto de Nelson Rodrigues. É a partir dele que surgem: o texto cênico, próprio para o palco, conforme o entendimento do ator e diretor Ziembinski (à esquerda); e o texto fílmico, próprio para o cinema, segundo a visão do roteirista e diretor Arnaldo Jabor (à direita). Face a tal esboço, pretende-se registrar que ao aprofundar a discussão em torno desse processo de adaptação acaba-se confirmando a presença de uma relação importantíssima entre três pólos<sup>31</sup>.

Cabe, então, retornar ao foco desse estudo, em que será tratada a transposição do texto dramático para o meio cinematográfico, que recorre ao primeiro, aquele escrito por Nelson Rodrigues. Observar-se-á as modificações que sofreu o primeiro para chegar às salas de cinema, como uma nova obra de arte.

Durante o processo de adaptação, há que se enfatizar que diversos fatores exerceram influência no trabalho de Arnaldo Jabor<sup>32</sup>. Ele recorreu a métodos, a estéticas e a possibilidades fílmicas disponíveis na época de produção do filme *Toda Nudez Será Castigada*, resultante da falta de aparato técnico apropriado.

As formas de linguagem das quais se utiliza cada proposta no universo que compreende a criação artística tornam necessário saber reconhecer distintamente o que

<sup>31</sup> Entretanto, não será estudado nesse trabalho o texto encenado e dirigido por Ziembinski, uma vez que essa abordagem pode dar origem a uma futura pesquisa. Serão explorados somente o texto dramático de Nelson Rodrigues e o texto adaptado por Arnaldo Jabor.

<sup>32</sup> “Importante diretor do cinema brasileiro na década de 1970 e parte da década de 1980. A palavra **Diretor** no contexto cinematográfico tem muita importância bem como seu sentido prático que diz: profissional responsável pela coordenação de todos os elementos que compõem o filme (escolha de cenários, execução do roteiro na filmagem, formas de interpretação, cor e efeitos de fotografia, edição final)”. (NAPOLITANO, 2004, p. 227).

pertence a cada área, ou arte. Somente depois de identificados esses elementos e o que significam cada uma deles, é que se pode definir métodos e planos a serem aplicados durante o processo de análise da matriz em relação ao que dela surgiu – quais partes foram retiradas ou modificadas, quais pontos (positivos ou negativos) foram reforçados ou não.

Pode-se concordar com diversos pesquisadores que há uma ligação natural entre a obra original e a obra adaptada. E será a partir da existência da primeira, segundo sua forma de concepção, que será dado o passo seguinte, analisar a segunda obra. Em cada ato, será possível perceber como essas influências se acentuam e interferem na proposta cinematográfica do cineasta. Não é tão simples querer chegar a uma análise ou a uma hipótese fílmica ou ainda a uma conclusão sem considerar o tempo, a formação e a influência histórica tanto no texto de Nelson Rodrigues quanto no filme de Arnaldo Jabor.

O texto dramático está dividido em três atos e será a partir dessa construção que se estabelecerá uma ordem que ajudará a planejar e a marcar a divisão de plano-sequência<sup>33</sup> dentro de cada ato. Para que isso seja possível, também é importante determinar quantas cenas são localizadas nesse texto em cada ato, pois o número de cenas pode variar à medida que se define a proposta de análise.

Para melhor demonstrar tais ponderações a respeito de afirmações feitas anteriormente, foi elaborado um quadro, o qual segue abaixo, contendo uma ordem de numeração das cenas detectadas em cada ato, a partir do livro publicado em 2005 pela editora Nova Fronteira de *Toda Nudez Será Castigada*. A divisão de cenas estabelecidas para esse trabalho não significa propriamente uma divisão total, pois ela visa alcançar uma proximidade com o texto final para o cinema.

#### **Divisão dos atos em número de cenas**

PRIMEIRO ATO	SEGUNDO ATO	TERCEIRO ATO
9 cenas	12 cenas	13 cenas
Cena 1 p. 9 até Cena 9 p. 40	Cena 1 p. 41 até Cena 12 p. 69	Cena 1 p. 71 até Cena 13 p. 106

Elaboração: MELO, F. A. F., 2009.

A escolha por essa divisão, como explicado acima, é variável em maior ou menor número de cenas para o texto dramático. Mas, se esta não for adotada, a relação aqui pretendida pode não acontecer. Existe uma clara necessidade de se elaborar tais quadros, já

<sup>33</sup> É importante registrar que a divisão adotada para a análise dos planos-sequência possivelmente apresenta algumas disparidades quanto ao fator tempo, pois a cópia do filme utilizada tem origem em uma fita VHS. Portanto, pode haver variações de segundos a mais ou menos.

que, ao se estabelecer um total de cenas para cada ato do texto dramático, pode-se realizar uma análise próxima ao número de planos-sequência do texto cinematográfico.

Desse modo, já é possível desenvolver a análise da adaptação realizada por Arnaldo Jabor, comparando o texto fílmico e o texto dramático, pelo acompanhamento de cada parte. O quadro seguinte traz a quantidade de planos-sequência dentro de cada ato do texto original de Nelson Rodrigues.

#### **Divisão dos atos em número de planos-sequência**

PEÇA	FILME	INTERVALOS	TEMPO INICIAL	TEMPO FINAL
1 <sup>o</sup> ATO	Apresenta 14 planos-sequência	Do 1 ao 14	00:00:00	00:40:27
2 <sup>o</sup> ATO	Apresenta 8 planos-sequência	Do 15 ao 22	00:40:27	01:14:51
3 <sup>o</sup> ATO	Apresenta 8 planos-sequência	Do 23 ao 30	01:14:51	01:41:18
	Total de 30 planos		Duração	01:41:18 minutos

Elaboração: MELO, F. A. F., 2009.

Uma vez que está determinada uma divisão para cada tipo de texto – dramático e fílmico –, a qual ajudará a perceber o imbricado processo de adaptação, têm-se agora os meios necessários para colocar paralela ou sucessivamente os dois tipos de textos e, assim, abordar de forma prática as possíveis modificações e permanências do texto original na composição fílmica elaborada por Arnaldo Jabor.

### **III.4 Transformação do texto dramático em texto cinematográfico**

No início deste trabalho, refletiu-se acerca da dramaturgia brasileira no início do século XX e sobre o momento de sua reescrita, enfatizando a história do responsável por propiciar tal evento, isto é, o dramaturgo Nelson Rodrigues e sua criação dramática. Na sequência, voltou-se a atenção para a obra *Toda Nudez Será Castigada*, que está localizada em um dos períodos históricos do Brasil de grandes conflitos e efervescência em todos os segmentos da sociedade, entre as décadas de 1960 e 1970, período de relevante representatividade para os eventos culturais. Discutiu-se sobre o processo de adaptação em geral e, agora, pretende-se analisar o processo de adaptação por que passou essa obra, de texto dramático para texto cinematográfico. Os anos de 1960 viram a produção escrita de *Toda Nudez Será Castigada* e sua posterior encenação, enquanto os anos de 1970 presenciaram sua transformação em filme.

Nessa parte final do trabalho, já se sabe que o texto dramático de Nelson Rodrigues e sua obra dramaturgica como um todo não primam pelas regras da tradição e, por esta razão, tornaram-se, ao mesmo tempo, um dos elementos propiciadores e exemplos de um processo transformador da dramaturgia brasileira assim como do que viria a acontecer no cinema do país. Jean-Claude Bernadet (1980) se expressa sobre a transformação ocorrida no cinema:

O que os personagens dizem e fazem, a rigor, não importa muito. O que vale mesmo, o que dá sentido a todas estas falas é a maneira de falar, é o destaque que se dá a uma determinada palavra, ou a dicção afetada que dá ao texto um duplo sentido. A idéia de censura (de não se poder falar com clareza) ajudava a dar um significado à frase louca. (BERNADET, 1980, p. 79).

E, por muito tempo, este foi o recurso utilizado por escritores, poetas, jornalistas, dramaturgos e roteiristas, para ludibriar a censura que tentava exercer um controle absoluto sobre tudo o que se escrevia e se criava durante a repressão militar.

Ao se abordar a comparação entre essas duas artes, deve-se colocar em evidência a força expressiva de uma e de outra além da capacidade de cada uma delas de concretizar seu poder ilusório. Cientes disso, cabe verificar como o texto dramático adaptado para o texto fílmico mostra a energia de seu apelo no cinema. Averiguar como as imagens se apresentam na tela significa observar a força do drama engendrada e capitalizada nela.

As relações de espaço e tempo entre texto dramático e texto fílmico são normalmente apresentadas com pontos de conflitos. Por exemplo, quando o cinema propõe ao espectador certa imagem, seus efeitos ilusórios naturalmente se multiplicam, pois as imagens cinematográficas – além de serem muito diferentes da *performance* dos atores no palco – se afastam desta também por sua representação ser pictórica. No cinema, ao contrário do teatro, vê-se o desenrolar da história – qualquer história – na tela, porém a imagem fixada dos atores não significa sua presença de corpo, pois, se assim fosse, não seria um personagem, mas um(a) homem/mulher que lhe emprestara a matéria.

Como exposto e reafirmado, o processo de adaptação de um *corpus*, ou seja, sua transferência do meio no qual fora criado para outro, não tem lugar pacífico e pensar esse processo como algo natural sempre será motivo de problemas. Syd Field (2001) entende que:

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. “Adaptar” significa transpor de um meio para outro. A *adaptação* é definida como a habilidade de “fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação [...] Em outras palavras, um romance é um romance, uma peça de teatro é uma peça de teatro, um roteiro é um roteiro. Adaptar um livro para um roteiro significa mudar um (o livro) para outro (o

roteiro), e não superpor um ao outro. Não um romance filmado ou uma peça de teatro filmada. São duas formas diferentes. Uma maçã e uma laranja. (FIELD, 2001, p. 174; grifos do autor).

Sendo assim, seja qual for o processo de adaptação desenvolvido, acaba-se por criar um novo objeto/obra que, mesmo remetendo a um outro texto, pode ser entendido(a) como original, não importando se preservou ou não o título.

Isso pode acontecer a qualquer uma das artes e a dúvida torna-se algo necessário para entender todo o processo e localizar as possíveis interferências realizadas no corpo do texto, verificando se atingiu ou não o *status* de obra de arte. Segundo Ismail Xavier (2003c, p 171), *o campo é vasto mas não impede que se condense uma visão de conjunto do processo das adaptações, seu lugar no cinema brasileiro, sua possível originalidade (em verdade, rara) na leitura dos textos.*

Uma vez que se abrem as cortinas, não há como interromper o processo. O que mostra que o filme, enquanto objeto de análise, está dotado de várias possibilidades que permitem reconhecer suas características como obra de arte. Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2005) explicam esse conjunto ou as muitas características da obra de arte:

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2005, p. 54).

Compreender uma produção cinematográfica em relação ao período de sua produção e ao seu país de origem ajuda a entender seu tempo histórico e econômico. Essas também são variantes que acabam por exercer influências nas adaptações.

Ismail Xavier (2003a) recorda que o processo de adaptação de obras de Nelson Rodrigues para o cinema não é de agora, já ultrapassa mais de meio século. A primeira obra adaptada foi *Meu destino é pecar*, de 1952; adaptação esta que tenta se inserir em um gênero, o gótico. Os personagens se envolvem em dramas psicológicos, reforçados pelo retorno de um passado. O resultado obtido com essa adaptação esbarrou, porém, em um problema: os personagens superam todas as dificuldades e conseguem alcançar um lugar de tranquilidade. Nelson Rodrigues não fez isso em sua obra; os desfechos elaborados para os personagens, desde o começo, trazem uma premissa de que os finais serão sempre trágicos.

Uma vez que se confirma essa dificuldade quando da utilização do processo de adaptação ocorrido nos primeiros anos da década de 1950, nas primeiras obras de Nelson

Rodrigues, tem-se início um momento de busca, um resgate dos textos dele. A nova tentativa se dará sob a forma da tragicomédia, no início dos anos 1970. O cineasta que se encontrava no olho do furacão era Arnaldo Jabor, enquanto a Tropicália era o movimento estético do momento. Completa Ismail Xavier:

O momento de Jabor insere-se num contexto do cinema brasileiro em que havia a procura de um cinema para o grande público disposto a encenar a vida cotidiana, as questões do mundo privado, fossem essas vistas ou não como mediação para pensar o momento do país em sua amplitude maior. Justamente para alcançar essa amplitude, Jabor projetou seu diálogo com Nelson Rodrigues num plano mais ambicioso do que o encontrado até aquele momento, buscando um tipo de totalização bem típico do Cinema Novo [...] Um diagnóstico geral afirmado aqui por meio da percepção política de um estilo de vida familiar próprio de um patriarcalismo de feição muito local, estilo que não produz efeito quando trabalhado a sério mas ganha força quando observado com o recuo da ironia agressiva na lida com o *Kitsch*, acentuando o que a tragicomédia contém como expressão de crise de valores. (XAVIER, 2003a, p. 185).

Essa forma como o cotidiano foi projetado na tela arrasta o espectador para um lugar de onde não pode fugir, pois *há uma tônica de queda em plano inclinado, uma visão abismal, mesmo na mudança de tom e de geração em foco* (XAVIER, 2003a, p. 186).

Observando outros textos dramáticos de Nelson Rodrigues, vê-se que existe uma preocupação espacial em cada um deles. O Rio de Janeiro é esse espaço onde as coisas acontecem, há referências a seus bairros, ruas, cafés e jornais. Em *Toda Nudez Será Castiga*, especialmente, o cenário continua sendo o Rio, mas agora mostrado apenas por expressões. Nelson Rodrigues pareceu limpar suas cenas, voltando a atenção para os aspectos simbólicos e universais na tragédia que colocava em curso.

Na construção do melodrama tradicional existe a ação de vilões exteriores que tentam ocupar um lugar dentro da vida doméstica. Eles provocam a desagregação, buscam seduzir, mentem e jogam com a ingenuidade dos outros até acontecer a intervenção do herói.

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. O reconhecimento da corrosão interna do espaço da casa não elimina da dramaturgia a mesma demanda de pureza, mas essa tem de ser feita a partir de uma suspeita sistemática dirigida aos “motivos nobres”. Resulta um teatro que não nos ilude com cenários de redenção. Em seu terreno minado por egoísmos delirantes predominam os disparates, as contradições e as vocações para o desastre, matéria que convida a uma leitura apoiada na psicanálise, embora a relação com ela se dê como que a contrapelo. (XAVIER, 2003a, p. 210).

Em conformidade com essa interpretação, Arnaldo Jabor apresenta um chefe de família de aspecto heróico retornando ao lar, sofrendo de imediato uma desintegração surpreendente.

Esses e outros aspectos serão aprofundados a seguir, pois essa parte final do trabalho estará fechada quando concluída a análise de cena a cena em relação aos planos-sequência. Assim, poder-se-á mostrar se a adaptação do texto dramático para o texto fílmico torna-se eficiente nesse novo suporte. A estrutura dessa análise, entretanto, não se fechará com simplicidade e novos passos precisam ser dados, nesse universo que compõe processos de adaptação de um dado objeto reconhecidamente como arte para outro suporte.

Para se realizar esse estudo, foi necessário dividir o texto dramático de Nelson Rodrigues em pequenas células textuais, as cenas. Uma vez que este método foi estabelecido como recurso para análise, pode-se colocar lado a lado o texto dramático e o texto fílmico. Torna-se, então, possível mostrar de forma mais objetiva como a adaptação pode interferir significativamente no conjunto, na essência da obra original. Será a partir dessas interferências que se verificará o desaparecimento de cenas inteiras do texto original bem como de personagens na obra de Arnaldo Jabor, mas esta não é a única ocorrência na adaptação, existem outras minúcias ainda mais complexas.

Ao se fazer a adaptação, o profissional que a realiza também coloca no texto adaptado impressões de sua formação e do período histórico em que ocorre a reescrita, o que interfere e muito no texto-matriz. Pode-se verificar igualmente que algumas influências linguísticas – expressões tanto da época de Nelson Rodrigues quanto da de Arnaldo Jabor – ajudam a dar agilidade ao texto, se tornando visíveis.

Aqui não há como desenvolver em profundidade uma análise de cunho puramente linguístico, pois se trataria de outra pesquisa. Mas é possível mostrar alguns pontos como exemplo desse tipo de adaptação. Tome-se como tal o que acontece no final da CENA 1 do primeiro ato do texto dramático, que também é o final do segundo plano-sequência, lê-se no texto de Nelson Rodrigues (2005), na página 11:

GENI – Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco!

Agora, segue a transcrição feita<sup>34</sup> a partir do texto modificado por Arnaldo Jabor (1973), para o texto fílmico:

GENI – Você pensa que sabe tudo. Você não sabe de nada.

---

<sup>34</sup> É Valido ressaltar que as transcrições das falas do filme foram realizadas por nós.



As marcas dessas mudanças são visíveis ao se constatar que algumas palavras/expressões foram substituídas, como *muito* por *tudo* na primeira frase; e *pouco* é retirada e colocada a palavra *nada*. Em ambas as substituições mostram-se uma exatidão maior ao trocar a dúvida pela certeza. Há também o corte total de palavras sem substituições, como na segunda fala *O que e é tão*.

Outro exemplo está na CENA 2, do primeiro ato, em que acontecem alterações importantes nos diálogos entre as tias 1, 2, 3 e Patrício:

TIA Nº 1 – Vai depressa, chamar o padre Nicolau!  
 PATRÍCIO – É tarde pra chuchu!  
 TIA Nº 2 – Padre não tem hora!  
 TIA Nº 1 – Anda!  
 PATRÍCIO – Não se pode nem ler o jornal.  
 TIA Nº 3 – Ou você prefere que seu irmão morra?  
 PATRÍCIO – Padre não é médico! (RODRIGUES, 2005, p. 11).

No texto fílmico, terceiro plano-sequência, esses diálogos assumem outra forma; há, inclusive, a participação de Herculano:

TIA Nº 1 – Programa é esse em?  
 PATRÍCIO – Sai da frente espelho sem rabo!  
 HERCULANO – *Desliga essa televisão. Quero morrer, morrer!*  
 TIA Nº 2 – Patrício! Vá chamar um médico para o seu irmão!  
 HERCULANO – *Não respeita ninguém. Respeitem os mortos pelo menos!*  
 TIA Nº 2 – Anda Patrício, vá ver seu irmão.  
 PATRÍCIO – Sempre eu, sempre eu! Manda a Nenéca!  
 TIA Nº 3 – Sempre eu...  
 TIA Nº 1 – O irmão desesperado e esse aí nem liga.  
 PATRÍCIO – Tá legal, tá legal!  
 TIA Nº 1 – Que tá legal o quê! Com certeza tá querendo ver o irmão morto. (JABOR, 1973).

A relação apresentada entre texto dramático e texto fílmico mostra novidades e, ao mesmo tempo, marca a presença de elementos de atuação histórica e cultural para cada um deles. No primeiro, cita-se um jornal como meio de informação nas mãos de Patrício; no segundo, o jornal é substituído pela televisão. No texto dramático, as tias pedem a Patrício que busque o padre, enquanto que no texto fílmico falam em buscar um médico.

Na CENA 3, do primeiro ato, além da exclusão da ligação que Patrício faz para as tias, também aparecem outras alterações propostas por Jabor no quarto plano-sequência. Segue a princípio o texto de Nelson Rodrigues (2005, p. 13):

PATRÍCIO – Senhora, te chamaram senhora! Geni, eu preciso de um favor teu de mãe pra filho caçula.

GENI – Outra suruba eu não faço, por dinheiro nenhum!  
 PATRÍCIO – Não é nada disso. O negócio agora é sério!

Agora, observe-se o texto modificado por Arnaldo Jabor (1973):

PATRÍCIO – Geni, eu preciso de um favor seu de mãe pra filho!  
 GENI – Outra suruba eu não faço de jeito nenhum!  
 PATRÍCIO – Suruba? Quem falou em suruba? O negócio agora é sério!

Como se nota, os trechos *senhora, te chamaram senhora* e o termo *caçula* foram removidos dando mais agilidade para os diálogos. O trecho da fala seguinte *por dinheiro nenhum* é substituído por *de jeito nenhum*; na próxima fala retirou-se *Não é nada disso* e colocou-se *Suruba? Quem foi que falou em suruba?* e aumentou-se a importância da ação citada.

A parte final da última cena do terceiro ato também mostra transformações ocorridas nas estruturas das falas dos personagens. Nesse caso, a gravação deixada por Geni que, no texto dramático, está assim:

GENI – Teu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. Estou só, vou morrer só. Não quero nome no meu túmulo! Não ponham nada! E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho, e essa família só de tias. Lembranças à tia machona! Malditos também os meus seios! (RODRIGUES, 2005, p. 106).

Agora, a estrutura adotada por Arnaldo Jabor (1973) para a fala de Geni:

GENI – Herculano, quem te fala é uma morta.  
 Você pensa que sabe de tudo, você não sabe de nada.  
 Seu filho fugiu com o ladrão boliviano.  
 Foram no mesmo avião, foram no mesmo avião.  
 E eu? To só. Vou morrer só.  
 E você, velho. Maldito você. Maldito seu filho e sua família só de tias.  
 Lembranças às tias. Malditos também os meus seios.

Você pensa que sabe de tudo, você não sabe de nada.

Aqui nota-se que a abertura da fala final de Geni resgata uma parte do início do texto dramático no primeiro ato, quando Herculano começa a ouvir a gravação feita por Geni. E de certa forma essa fala é recuperada a partir do processo do *flashback*.

As reescritas feitas por Arnaldo Jabor no texto dramático de Nelson Rodrigues poderiam tomar uma boa parte do tempo de análise. Entretanto, não são somente esses fatos linguísticos que mostram as modificações ocorridas na adaptação podendo mexer com toda a estrutura de um texto. O que interessa nesse momento, uma vez que os principais elementos relacionados ao texto *Toda Nudez Será Castigada* já foram estabelecidos de acordo com os

objetivos pretendidos para este trabalho, é analisar as relações entre texto dramático e fílmico, a partir das cenas e dos planos-sequência. O que por si só já se mostra bastante complexo, exigindo um cuidado maior nas análises realizadas.

### III.4.1 Primeiro Ato – O conflito das imagens

O primeiro ato de *Toda Nudez Será Castigada*, segundo a divisão estabelecida para esta análise, tem nove cenas, que serão colocadas lado a lado com o texto cinematográfico. Este é representado por 14 planos-sequência.

Na CENA 1, há escuridão em cena, todas as luzes estão apagadas, marca o princípio de trevas para uma família que se descobrirá desintegrada com a chegada de Herculano em sua casa. Ao entrar na sala, ele encontra a empregada que lhe dá o recado de Geni e insiste na necessidade de ver o que há na mensagem. A cena tem, em um primeiro momento, tranquilidade perene. Trata-se de *um texto que se apresenta como uma rubrica a posteriori e que anuncia a busca de uma nova escritura: uma literatura dramática que não submete a cena, nem seja submetida por ela* (RAMOS, 1999, p. 40). A rubrica foi elaborada para um determinado momento no corpo do texto dramático e funciona para esse texto e não outro.

*(Herculano chega em casa. Tem um certo cansaço feliz.)*

HERCULANO *(gritando)* – Geni! Geni! (RODRIGUES, 2005, p. 9).

Entra em cena a empregada negra. O contato entre ela e Herculano é singular, pois parecem distantes um do outro, o que é favorecido por um diálogo quase inexistente. Não parece haver *comunicação* entre eles.

NAZARÉ – Veio mais cedo, Dr. Herculano?

HERCULANO – Nazaré, cadê Geni?

NAZARÉ – Ah, mandou entregar isso ao senhor.

HERCULANO – [...] Mas o que é? [...] Fita de gravação.

NAZARÉ – D. Geni disse para o senhor não deixar de ouvir o disco. (RODRIGUES, 2005, p. 9).

Enquanto a empregada deixa a sala, Herculano se prepara para ouvir a fita. Segundo a rubrica, as luzes são apagadas e, como um eco trovejante, ouve-se a voz de Geni – não se vê a personagem Geni – dominada por sentimentos, anunciados pela rubrica, que vão desde o desespero, a crueldade e o ressentimento à própria condenação fatal.

GENI – Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei. [...].

GENI – Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo. Falo pra ti e pra mim mesma. Escuta, meu marido. Uma noite em tua casa. (RODRIGUES, 2005, p. 11).

Fecha-se a primeira cena e anuncia-se a família de Herculano na sala de estar.

Já no filme de Arnaldo Jabor, o roteiro<sup>35</sup> apresenta dois planos-sequência para a primeira cena. Graeme Turner (1997) explica que:

[...] diferentemente da sintaxe da língua escrita, que em grande parte é explicitamente regulada pela cultura, as relações entre as tomadas num filme têm de ser construídas mediante conjuntos menos estáveis de convenções. Muito depende não só da “competência” do público (sua experiência, ou habilidade, em ler um filme), mas também da capacidade do cineasta de construir relações que não sejam governadas pela convenção. (TURNER, 1997, p. 56).

É o que se pode constatar nessa primeira cena do texto dramático. As implicações da relação desse tipo de texto com outro necessita de uma sustentação que aqui acontece a partir da imagem que subscreve as palavras: o trajeto de Herculano até sua casa. As diferenças entre texto dramático e fílmico se dão principalmente, porque:

Os filmes são [...] produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos de outros filmes. O cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história. (TURNER, 1997, p. 69).

Assim, as impressões que se alinham e ordenam o texto fílmico fazem o registro de duas épocas distintas. E cada elemento diferente colocado na construção dos fotogramas traduz em imagens as palavras do texto escrito.

Os dois planos-sequência que apresentam a primeira cena do texto dramático trazem modificações consideráveis. Há que se ressaltar um fator importante que, sem dúvida, interfere na realização do filme e, segundo o que se lê nos créditos iniciais do filme, a preparação do roteiro e a direção do filme foram de responsabilidade de Arnaldo Jabor.

No PRIMEIRO PLANO-SEQUÊNCIA, Herculano aparece muito satisfeito em seu carro conversível passando pelas ruas do Rio de Janeiro e ouvindo uma música instrumental

---

<sup>35</sup> “Desenvolvimento dramático do argumento, contendo o conjunto de sequências, a descrição das cenas e os diálogos que as compõem. Faz a unidade, a coerência e a tensão dramática da história. Pode ser original (história escrita especialmente para o filme) ou adaptado (inspirado em obra diferente). O profissional que elabora o roteiro é o roteirista (que pode ser também o diretor do filme ou não)”. (NAPOLITANO, 2004, p. 230).

de Astor Piazzola (um tango), em meio a carros, pessoas e prédios. Durante o trajeto feito até sua casa é possível acompanhar a apresentação da ficha técnica completa do filme, processo este utilizado hoje, feito, geralmente, ao final das produções. Ele chega e estaciona o carro em frente a sua casa.

O SEGUNDO PLANO-SEQUÊNCIA começa com Herculano abrindo a porta da sala tendo numa mão um buquê de rosas. Isso parece o prelúdio de um momento bom em sua vida passiva. Chama por Geni e não obtém resposta. Ouve apenas um ruído de algo rodando, que chama sua atenção. Seu encontro com o gravador deflagra a tragédia, pois é ele, o gravador, que trará à tona muitas verdades sobre a vida de Herculano e sua família.

Aqui se anunciam as várias divergências que se verificarão ao longo do filme em relação ao texto de Nelson Rodrigues. No filme, Herculano está sozinho na casa, repleta de objetos e obras de arte antigas que colaboram para acentuar o aspecto sombrio, próprio de um mausoléu, primeiro visto pelo lado de fora e, agora, pelo lado de dentro.

Quando a fita é posta para rodar, rompe-se a estrutura do tempo linear<sup>36</sup> para que sejam ouvidas as vozes que falam sobre a condição do ser humano. Essa voz é Geni. Segundo Martuscello (1993),

No que se refere ao homem como existente perante a vida, determinados personagens de Nelson Rodrigues são grandiloquentes no esbanjamento da dor humana de se mostrarem machucados pelas impossibilidades e limitações de sua condição. É da própria condição humana e suas incongruências que eles, muitas vezes, falam, aos gritos, como mártires desesperados que não se conformam com a estreiteza e a mesquinhez de seus destinos. Soltos no universo inóspito e surdo a seus clamores, eles não se resignam e não esmorecem. Continuam lançando seu brado e sacudindo, com ele, a indiferença dos que insistem em não ouvi-los. (MARTUSCELLO, 1993, p. 191).

---

<sup>36</sup> “Sendo a ordem dos planos de um filme indefinidamente modificável, é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então, que se “volta atrás” (no tempo). Essa figura narrativa (a palavra inglesa *flashback* conota a repentinidade dessa volta no tempo) é a mais banal e consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história [...] De modo geral, cronologia pode ser rearranjada, às vezes perturbada, sem derrogar o modelo narrativo – mesmo se, às vezes, a compreensão do tempo da narrativa torna-se difícil [...]. A possibilidade dessas discrepâncias entre tempo da história e tempo da narrativa foi compreendida bem cedo no cinema. Encontramos o salto no passado e no futuro desde as primeiras “mesas de montagens” [...] dos teóricos russos dos anos 1920, notadamente Timochenko. Rudolf Arnheim (1932) ampliou a questão recenseando três grandes categorias de relações temporais na montagem: a simultaneidade, o salto para o passado ou para o futuro, a “indiferença” temporal. Noël Burch (1969) introduz outra distinção, entre o pequeno *flashback* de um plano ao seguinte (por exemplo, na “montagem cubista” de certos filmes de Eisenstein, procedimento mais de ordem expressiva do que narrativa) e o “*flashback* indefinido” (de ordem plenamente narrativa, especificada por indicações *ad hoc* – cartelas, diálogos – ou por simples implicação lógica). Em todo o caso, a compreensão da narrativa: não é uma figura formal, e um espectador que entra na sala no meio de uma sequência em “*flashback*” [...] não tem meio algum de percebê-la”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 13).

A análise desenvolvida por Martuscello sobre o texto de Nelson Rodrigues também consegue resgatar todo o jogo textual retratado nas imagens e sons do filme. A voz embargada de Geni configura claramente o seu pendor de mártir por sua própria condenação ao se dirigir ao marido, logo no primeiro ato, anunciando um período devastador na vida do homem. O processo usado para desencadear os fatos tanto na peça quanto no filme é o *flashback*, através da narração soturna de Geni, cuja voz ressoa como um trovão apavorante. Ligar o aparelho gravador, tanto na peça quanto no filme, provoca uma ruptura temporal no enredo.

Anteriormente, está o texto dramático reproduzido tal qual pode ser lido. E, abaixo, o mesmo momento reescrito para o roteiro do filme:

GENI – Herculano! Quem te fala é uma morta. Eu morri! Me matei. Você pensa que sabe tudo!? Você não sabe de nada. Há uma coisa que você não sabe e nem desconfia que vai saber agora. Escuta meu marido. Uma noite na casa de suas tias, você nem me conhecia ainda [...]. (JABOR, 1973).

Enquanto a voz, em *off*<sup>37</sup>, de Geni conclui sua narrativa, a cena começa a mudar.

Nessas duas sequências, a modificação do texto de Nelson Rodrigues é visível. (1) Na abertura do filme, um sorridente Herculano retorna ao lar dirigindo seu carro, mostra-se a cidade do Rio de Janeiro, no trajeto conhecido por ele. Não há o registro no texto dramático quanto ao passeio, mas, no filme, ajuda-se o espectador a se preparar para o que virá. Quando a sequência termina na frente da casa, tem-se uma ideia concreta da situação econômica de Herculano. (2) A abertura da porta inicia a segunda sequência, que também traz modificações, pois Herculano se encontra sozinho na casa e a única voz que se ouve é a sua e seu grito por Geni insinua que ela poderia estar escondida enquanto que a empregada foi suprimida, substituída pelo silêncio. O cenário é composto por diversas obras de artes, de pintura à escultura, que ajudam a compor o tom fantasmagórico próprio do gótico. *Os quadros estão lá como signos de uma tradição familiar constrange[dora para] Geni, sinal do que virá depois* (XAVIER, 2003a, p. 21). Não se trata da presença de um olhar intimidador ou provocador, trata-se de mais um artifício para completar um cenário que não é claro, nem iluminado.

A CENA 2, no texto, é aberta com uma rubrica:

(*Patrício lê jornal. Tias começam a falar.*) (RODRIGUES, 2005, p. 11).

---

<sup>37</sup> “Preposição inglesa tomada por abreviação de “*off screen*” (literalmente “fora da tela”, ou fora do campo) e aplicada unicamente, no emprego corrente, ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo”. (AUMONT; MARIE, 2003, p. 214).

A voz de Geni permanece ao fundo, enquanto a cena ganha movimento. As tias se compadecem com o sofrimento de Herculano e acreditam que o melhor a fazer é procurar ajuda, talvez do padre. Patrício acredita que a melhor ajuda é outra, uma mulher.

No TERCEIRO PLANO-SEQUÊNCIA, o elemento que se destaca no texto dramático como objeto histórico sobre a condição financeira (como citado acima, através da rubrica) e que ajuda a compor o cenário é um jornal nas mãos de Patrício; na visão de Jabor, o que compõe a cena como objeto histórico é uma televisão que transmite um seriado. A conversa que ocorre entre as tias e Patrício, quanto à condição psicológica e física do viúvo, sofre interrupções com os gritos dele vindos do quarto:

HERCULANO – Desliga essa televisão! (JABOR, 1973).

Fecha-se a cena com a saída de Patrício, seguida da imagem deprimente de Herculano, recluso, tomado por sua autocomiseração.

A CENA 3 se passa no quarto de Geni, como indica a rubrica. Patrício fala ao telefone com uma das tias e depois se volta para Geni disposto a alcançar seu objetivo, encontrar a cura para Herculano. Em seu jogo de palavras, como fez Mefistófeles para convencer o Dr. Fausto de seus poderes, Patrício leva Geni a se dobrar à sua vontade e transgredir a falsa castidade de Herculano. Ao final da conversa, Patrício pega uma foto de Geni nua e leva para mostrar a Herculano.

Ainda dentro do primeiro ato, o QUARTO PLANO-SEQUÊNCIA, Arnaldo Jabor insere um novo elemento. Não vemos o quarto, mas, a boate onde Geni canta todas as noites. A melodia triste parece completar o olhar distante e triste emprestado à personagem por Darlene Glória. Apesar dos aplausos, ela não sorri verdadeiramente e assim que abaixa o microfone há um corte e vemos o camarim (ou seria o quarto?) onde ocorre a conversa com Patrício.

A inclusão do número musical de Geni na boate também subverte a ordem do texto proposto por Nelson Rodrigues. A voz de Geni não chega a representar uma potência musical, mas traz o significado da sereia que se prepara para hipnotizar os marinheiros incautos e lhes causar a morte. Não há nenhuma citação no texto sobre ela cantar em uma boate, apenas que ela havia cursado o científico.

As CENAS 4 e 5 trazem Patrício e Herculano conversando, ouvidos pelas tias atrás da porta. Patrício quer convencer Herculano de conhecer Geni, que a define como vagabunda, mas é defendida por Patrício. A cena termina com ele dizendo a Herculano para olhar a foto e tomar um “porre”.

O QUINTO PLANO-SEQUÊNCIA está entrecortado pelas falas de Herculano e Patrício, além das falas das tias. O momento que deveria ser de renascimento torna-se o princípio da miséria de Herculano, que inicia sua bebedeira enquanto continua sua lamentação.

Na CENA 6, Geni aparece fazendo suas unhas, enquanto Odésio lhe fala querendo saber de um certo boneco e se acordou. Herculano acorda deitado na cama de Geni. Olha à sua volta, preocupado, enquanto tenta se cobrir com um lençol:

HERCULANO (*atônito*) – Quem é você?

GENI – Melhorou, filhinho?

HERCULANO – Que lugar é esse?

GENI – Você está na casa da Laura

HERCULANO – Quer dizer que. (*desesperado*) E como é que eu vim parar aqui?

GENI – Não se lembra?

HERCULANO – Você é a?

GENI – Geni! (RODRIGUES, 2005, p. 23).

A descoberta do que aconteceu provoca a ira do viúvo. Em sua mente, dormir com uma prostituta é algo inconcebível. Ao final do diálogo, Herculano deixa o quarto.

No SEXTO PLANO-SEQUÊNCIA, várias adaptações são feitas por Arnaldo Jabor em relação ao texto original. Ele não recorre à estratégia de passar as informações ao espectador pela narração em *off* de Geni. O filme mostra Herculano chegando à zona e não há insinuações quanto ao que ocorrerá no quarto. Mantem-se a ordem cronológica dos fatos. Herculano chega à casa embriagado procurando por Geni e prostra-se à porta de seu quarto até que esta o receba. A conclusão não poderia ser mais hilária nem mais irônica: ele entra no quarto de quatro e, ao ver Geni, se entrega ao desejo e a uma longa relação sexual. Em meio ao seu furor, ele grita palavrões contra sua falecida mulher. Logo ele que nunca usava palavrões!

GENI – Pois olhe. Você me disse que tua mulher não chegava a meus pés Disse. Você berrava: – “A minha mulher era uma chata!” (RODRIGUES, 2005, p. 24).

No SÉTIMO PLANO-SEQUÊNCIA, Geni desperta feliz depois de todo o sexo com Herculano, estava impressionada com ele. Já o despertar de Herculano vem cheio de culpas e medos. Ele grita com Geni. A discussão traz à tona verdades escondidas de Herculano. Ele deixa o quarto, enquanto Geni olha para o infinito.

No OITAVO PLANO-SEQUÊNCIA, na rua, Herculano para em uma banca, olha o jornal e depois continua andando.



No NONO PLANO-SEQUÊNCIA, nesse mesmo instante, Geni procura Herculano nas ruas, passa na banca de revista também e o confunde com um senhor que estava parado ali. Mas as pessoas que se acham em volta de Geni desconhecem o que lhe acontece. Ela parece ser invisível aos olhos dessas pessoas.

Aqui, Jabor consegue alargar novamente os horizontes do texto de Nelson Rodrigues. A sugestão lançada no início do filme se repete: a cidade como cenário para o romance de Herculano e Geni.

A CENA 7 mostra Geni angustiada, à espera de Herculano. Geni lhe fala pelo telefone. Seu desespero mais uma vez aparece na narração em *off*:

GENI – Herculano, você passou uma semana sem aparecer. Nem bola, nem pelota. Todas as noites, eu sonhava com a ferida. E, no sonho, aparecia, ora a minha tia solteirona, ora a tua mulher. As duas tiravam o *soutien* para mim. E nada de você. Teu irmão é que me repetia: “Ele volta! Volta!” Até que um dia [...]. (RODRIGUES, 2005, p. 29).

Herculano volta a falar com Geni. O diálogo entre eles é tenso e Herculano se mostra irredutível quanto a voltar a procurá-la, mas Geni não se dá por vencida quando sabe que tem nas mãos um trunfo e resolve fazer uso desse recurso, a possibilidade de existência de uma ferida no seio, um provável câncer.

No DÉCIMO PLANO-SEQUÊNCIA, o elemento que o diferencia do texto é o fato de Herculano estar em um orelhão para ligar para Geni, recurso para manter segredo quanto ao seu envolvimento com ela. A cena não é subjetiva, conduz o espectador a ver que Herculano está em um telefone público.

Na CENA 8, Patrício chega e Geni lhe confessa que “tarou” em Herculano. Patrício lhe diz como poderá dominar definitivamente seu irmão: ela deve dizer a ele, quando procurá-la, que só dormirão juntos novamente depois de casados.

Do 11º ao 13º PLANOS-SEQUÊNCIA, fazem parte cenas criadas exclusivamente para o filme, que mostram rapidamente a passagem dos dias para Geni: uma visita ao correio por parte de Patrício; Serginho, sentado no banco da escola, onde chega um envelope cujo conteúdo é a foto de Geni nua, a mesma foto mostrada a Herculano. Serginho então deixa a escola, seguindo viagem para a casa do pai. Seu olhar parece carregado de mágoa e tristeza, enquanto vê a paisagem passando à velocidade do ônibus.

Na peça, a CENA 9 do primeiro ato revela uma Geni extremamente angustiada; sua voz é cheia de tristeza. Ela recebe Herculano, que chega desesperado temendo que ela realmente tenha uma feridinha no seio. Mas não há o que ver, pois Geni não está doente.

HERCULANO – Você pensa que eu.

GENI – Meu filho! – Se há uma coisa que eu tenho bonito é os seios!

HERCULANO – Fica sabendo: – aquilo que aconteceu não vai se repetir nunca mais! Mostra a ferida.

GENI – Eu menti. Não tem nada. Olha. Pode olhar. (RODRIGUES, 2005, p. 38).

Diante da descoberta, Herculano se irrita e os dois voltam a discutir, mas Geni não se deixa convencer pelos argumentos de Herculano e consegue contornar a situação e o faz acreditar que terão mais uma noite de amor. Herculano começa a tirar as roupas e é interrompido por Geni que, aos gritos, lhe diz que só será tocada por ele quando se casarem.

GENI (*feroz*) – Está tirando a roupa? Não tira a roupa! Cai fora! Sou de qualquer um, menos de você. Você só toca em mim casando! Só toca em mim casando! (RODRIGUES, 2005, p. 40)

O ato termina com uma gargalhada de bruxa, segundo a rubrica.

No 14º PLANO-SEQUÊNCIA, que encerra o primeiro ato, Jabor optou por usar quase que integralmente o texto de Nelson Rodrigues. Conte-se à referência a gargalhada de bruxa feroz de Geni, aliada ao grito de:

– Só toca em mim casando! (JABOR, 1973).

O que se vê é uma mulher que parece ter assumido o controle da ação. Darlene Glória interpreta nessa cena uma Geni furiosa, que anda de um lado para outro e, como uma leoa ferida, volta o olhar para a câmera como que repreendendo o espectador e desafiando-o como quem deseja saber por que o espectador está olhando.

O primeiro ato do texto dramático e a primeira parte do filme trazem alterações consideráveis, como afirmam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2005). Podem ocorrer modificações necessárias na adaptação para outro meio de arte e nesse caso acontecem acréscimos, como: o passeio de carro de Herculano; Herculano chegando à zona e sentando junto à porta do quarto de Geni; Herculano andando na rua enquanto Geni o procura passando pelos mesmos lugares. Ainda deve ser considerada a supressão de certos fatos, como: a cena de Herculano falando com a empregada; bem como reduções nas cenas: Patrício falando com as tias; Patrício falando com Geni; Patrício e Herculano, e, por último, Herculano e Geni. Em todos esses casos, os cortes permitiram ao texto uma maior agilidade e mais dramaticidade para o fechamento das cenas.

### III.4.2 Segundo Ato – Problemas para escolher a cena

Para o segundo ato adotou-se a divisão em 12 cenas para um total de 8 planos-sequência. Assim como no ato anterior, as cenas são preparadas pelas rubricas já indicando os primeiros acontecimentos com os personagens.

*(Quarto de Herculano que está Se vestindo. Sentado na cama põe talco nos pés. Entra Serginho. Para olhando o pai, que não o viu. Herculano assovia.)*  
(RODRIGUES, 2005, p. 41).

Na CENA 1, exatamente como anuncia a rubrica, Serginho retorna à casa do pai e não está feliz com ele. Serginho se sente traído por acreditar que o pai havia abandonado o luto e não aceita o beijo oferecido por Herculano:

SERGINHO – E o seu luto, papai? (*triunfo*) Recuso. Recuso o teu beijo. E o senhor tirou o luto por quê? (RODRIGUES, 2005, p. 41).

A volta de Serginho não é casual, pois tem como objetivo controlar as ações do pai e se assegurar de que este não vai procurar companhia de outra mulher para assumir o lugar de sua falecida mãe.

No 15º PLANO-SEQUÊNCIA, que corresponde à primeira cena do segundo ato, acontecem algumas alterações expressivas em relação à obra de Nelson Rodrigues. A escolha de cenário por Arnaldo Jabor para o filme nessa cena não é o quarto de Herculano, mas o cemitério em frente ao túmulo onde está enterrada a sua mulher. O diálogo entre pai e filho é muito tenso e, ao final, Serginho deixa Herculano sozinho no cemitério exatamente como no início da cena. Mesmo o fato de ela transcorrer durante o dia não retira o seu aspecto sombrio, o que é favorecido pelo ambiente.

É interessante observar que algumas mudanças realizadas por Arnaldo Jabor de cenários em estúdio para cenários externos indicam claramente processos de viagem: o passeio de carro de Herculano simbolizando o início de uma jornada, no primeiro ato, e o cemitério como o fim de todas as jornadas, a viagem definitiva, a descida para o seio da terra, no segundo ato.

A CENA 2 da peça tem Herculano de volta a casa e sua pressa denuncia a urgência com que procura por Serginho, mas as três tias não o deixam chegar ao garoto por um tempo. A insistência de Herculano acaba por lhe favorecer e volta a ocorrer novo diálogo entre pai e filho. A conversa não é tranqüila, o tom é dramático. Eles voltam a falar sobre a mãe morta de

Serginho, o qual cobra de Herculano o cumprimento da promessa feita, agravando o desentendimento entre eles. A cena termina com Herculano chorando.

A CENA 3 da peça traz de volta Geni, em um lugar esperando por Herculano, desesperada. Ela atendera ao chamado dele e esteve aguardando por ele por um bom tempo. Herculano chega e conta a ela sobre a conversa que teve com Serginho. Mas o motivo que o fez chamar Geni é outro: – *Quer largar essa vida, agora, agora, neste minuto?* (RODRIGUES, 2005, p. 50) – Ele então lhe fala sobre casamento e Geni lhe pergunta: – *E você, casa comigo?* (RODRIGUES, 2005, p. 51) – Não há resposta por parte de Herculano e fecha-se a cena.

Na CENA 4, mais uma vez muda-se o foco. Herculano agora está com uma das tias que o repreende severamente, pois ele havia passado três dias e três noites com uma prostituta, quando deveria estar recolhido ao luto, atendendo ao pedido de Serginho.

Na CENA 5, há novo corte. Quando volta a cena, Patrício está no centro. Entra Herculano enfurecido, pega o irmão pela gola do paletó, pois acredita que Patrício é o responsável por todos saberem do seu envolvimento com Geni. Patrício diz que Herculano foi traído pelas próprias cuecas, ao que este retruca que deixará o irmão morrer de fome.

Na CENA 6, voltam Geni e Herculano. Ela deseja saber se ele quer casar. Herculano admite, falando até que quer levá-la para sua casa no subúrbio. Ele completa dizendo que pretende mandar Serginho em uma viagem a Europa.

Na CENA 7, após deixar Geni, Herculano procura o médico da família para encontrar um meio de cuidar de Serginho; segundo o médico, o rapaz deve ser afastado das tias.

A CENA 8 mostra Herculano falando para as tias sobre a viagem pretendida para Serginho, segundo a opinião do doutor. Elas dizem que a palavra do doutor não tem valor em razão de ele ter abandonado a mulher e “amigado” com a enfermeira de seu consultório.

Na CENA 9, Herculano procura ajuda na igreja, mas o padre diz que não quer participar de tal discussão e que é contrário à viagem de Serginho.

Na CENA 10, não restando mais nenhuma alternativa, Herculano procura novamente seu irmão Patrício. Este não perde a oportunidade de tirar alguma coisa de Herculano, mas se compromete em ajudá-lo a recuperar a confiança do filho.

A CENA 11 traz de volta Herculano e Geni. Ambos estão muito nervosos e acabam brigando. Geni ameaça deixá-lo e voltar para a zona. Ela afirma que pretende ser de qualquer um menos de Herculano.

Na CENA 12, alguém bate à porta insistentemente, aos gritos. É uma das tias, a número 1, à procura de Herculano: – *O ladrão boliviano. O ladrão boliviano.* (RODRIGUES,

2005, p. 67) – Ele recebe a notícia do estupro e se assusta. Apavorado, deixa a casa depois de ouvir que Serginho servira de mulher para o ladrão boliviano. Depois da saída de Herculano, a tia conversa com Geni maldizendo um cem números de pessoas e, por último, os pederastas. Ela diz que Serginho era um santo: – *Meu menino era impotente como um santo.* (RODRIGUES, 2006, p. 69).

Do 16º ao 22º PLANOS-SEQUÊNCIA, dentro do segundo ato, as mudanças realizadas por Arnaldo Jabor continuam aparecendo no roteiro adaptado. Herculano não procura Serginho. Ele vai ao encontro de Geni em uma das muitas ruas do Rio de Janeiro em um dia de sol. A conversa entre eles leva ao desfecho desejado por Geni e, por influência de Patrício, Herculano diz que quer se casar com ela. Geni, então, começa a cantar e a rir na calçada.

Não ocorre uma discussão perigosa entre Patrício e Herculano e tampouco sua busca por ajuda para o filho, além de uma possível viagem para a Europa. Estes são fatos que acontecem no texto dramático: desde a busca de ajuda para mandar Serginho para a Europa ao confronto verbal entre Herculano e as tias.

Herculano leva Geni para o imóvel no subúrbio, no qual morara com a esposa. Mais uma vez confirma que se casarão e que levará Geni ao leito nupcial, onde pretende deflorá-la. Em seguida, vai embora, enquanto ela abre a casa e começa a descobrir os móveis e a abrir as janelas. O recurso de remover os lençóis que cobrem os móveis funciona como uma quebra desse teor sombrio que envolve a casa. De um lado, vemos Herculano deixando a área da casa exultante, mas, dentro da casa, Geni se mostra triste e angustiada. Segundo a versão de Arnaldo Jabor, Herculano retorna à casa da família para falar com Serginho, que está sendo lavado pelas tias, e tudo quanto consegue é ficar de fora do banheiro.

Na casa do subúrbio, Geni anda de um lado a outro. No mesmo momento, na casa da família, Serginho olha para um terno. Volta a imagem para Geni, comendo à mesa, sozinha, servida por uma empregada branca. Herculano chega à casa do subúrbio e se entregam ao ato sexual. Vão para fora da casa e, no jardim, são flagrados por Serginho. Enfurecido, este deixa a casa correndo e entra em um bar onde um bêbado o provoca e acontece uma briga. Serginho acaba preso e, na cadeia, enquanto os presos cantam *Bandeira branca*, ele é violentado pelo ladrão boliviano. Aqui uma mudança importante, pois ao longo de todo o texto original o ladrão boliviano é apenas citado, não há cenas em que ele aparece.

Arnaldo Jabor, então, conduz o espectador de volta à casa no subúrbio, onde se vê Herculano e Geni, nus, deitados em um sofá. Eles começam uma discussão que somente termina quando alguém bate à porta. Ele procura as calças desesperado, pois se trata de sua

tia. Ela entra na casa e dá a notícia sobre o terrível destino de Serginho, violentado pelo ladrão boliviano. Temendo pela vida do filho e furioso com a polícia, Herculano deixa a casa e Geni fica sozinha com a tia, que condena todos pela fatalidade do garoto.

Assim sendo, fica claro que a ordem estabelecida no texto dramático de Nelson Rodrigues foi modificada também no segundo ato. A partir do 16º ao 22º PLANOS-SEQUÊNCIA, várias partes foram retiradas, como a conversa com o padre, a busca de ajuda no consultório médico e, finalmente, o próprio Patrício não aparece mais e não responde por Serginho ter descoberto o romance de Herculano e Geni. Todo o segundo ato está reduzido, com várias cenas removidas durante o processo de adaptação realizado por Jabor. Entretanto, isso não prejudicou o texto; pelo contrário, ajudou a dar mais agilidade ao roteiro. O espectador não chega a se sentir cansado ou sem respostas. A maneira como o foco passa de Geni para Herculano e retorna aos dois, quase como o olhar do espectador, assegura a manutenção da atenção quanto aos fatos que se desenrolam na tela e apenas o desfecho do segundo ato se aproxima mais do texto original.

### III.4.3 Terceiro Ato – As escolhas de Arnaldo Jabor

Já, para o terceiro ato, a divisão estabelecida em 13 cenas para um total de 8 planos-sequência. Assim como nos dois atos anteriores, as cenas são apresentadas/introduzidas pelas rubricas já indicando os primeiros movimentos dos personagens.

*(Herculano entra no gabinete do delegado. A autoridade fala ao telefone com a amante. Herculano pára na porta.)* (RODRIGUES, 2005, p. 71).

A CENA 1 do terceiro ato mostra Herculano chegando à delegacia e encontra o delegado conversando animado ao telefone. O delegado parece ignorar a presença do pai ferido. Sem se preocupar com as consequências de seus atos, Herculano tenta entrar na área das celas, mas o delegado o impede. Tem início uma discussão entre Herculano e o delegado, a quem Herculano responsabiliza pelo que ocorreu a Serginho:

HERCULANO *(gritando)* – Eu quero falar é com o delegado!  
 DELEGADO – Se gritar aqui dentro, o pau vai comer!  
 HERCULANO *(batendo na mesa)* – Comigo o senhor tomou o bonde errado! Depois do que aconteceu com o meu filho, eu não tenho medo do senhor, nem de duzentos como o senhor! (RODRIGUES, 2005, p. 71-72).

Ferido em seu orgulho de pai, anuncia seu desejo de fazer justiça com as próprias mãos. Mas o delegado não cede e Herculano tem que deixar a delegacia sem cumprir a promessa.

DELEGADO – Quer sair um momento. Fica no corredor. Espera lá.

HERCULANO – Eu ainda não disse tudo!

DELEGADO – Estou besta com a minha paciência! (*furioso*) O senhor sai! É um assunto importante. Quando acabar, eu chamo o senhor. Saia! (RODRIGUES, 2005, p. 75).

Herculano deixa a sala enquanto o delegado continua ao telefone falando com alguém de maneira bem íntima.

No 23º PLANO-SEQUÊNCIA, correspondente à CENA 1 do terceiro ato do texto de Nelson Rodrigues, Arnaldo Jabor coloca o confronto de Herculano com o delegado bem visível, respeitando o texto original quase que integralmente.

Na CENA 2, Herculano dá início a sua peregrinação em busca de ajuda e o primeiro a ser procurado é o padre Nicolau, que diz não poder ajudá-lo.

HERCULANO – Padre, há uma coisa, uma ilha onde as crianças têm câncer antes de nascer. Depois do que aconteceu com meu filho, acho padre (*ergue a voz*), acho que a ilha está certa. (RODRIGUES, 2005, p. 75).

Agora, ele procura o médico da família para saber se Serginho pode ter sua personalidade alterada em função da violência de que foi vítima. Volta a cena onde está o padre: Herculano parece procurar algo que possa aliviar a dor que sente, pois acredita ser o culpado pela tragédia do filho.

HERCULANO – Um instantinho só. Eu acho que se Deus existe o que vale é a alma. Não é a alma? (RODRIGUES, 2005, p. 78).

Entre o 23º e 24º PLANOS-SEQUÊNCIA, não aparece a jornada empreendida por Herculano em busca de uma resposta que ajude a entender as atitudes do filho.

Na CENA 3, Geni procura por Herculano na recepção do hospital e este lhe pede que se afaste, pois acredita ser ela a principal responsável pelo que aconteceu a Serginho.

HERCULANO – Olha, Geni. Você foi a culpada. Eu também. Mas você ouviu? Você ainda é pior. (*num berro mais feroz*) Mulher da Zona, teu lugar é na Zona! (RODRIGUES, 2005, p. 79).

E mesmo diante da recepção nada amistosa de Herculano, Geni insiste que precisa ver Serginho.

No 24º PLANO-SEQUÊNCIA, há uma preparação para o espectador acompanhar o desenlace de todo o drama e para o que irá acontecer a Serginho, a Herculano e principalmente a Geni.

Na CENA 4, aparecem as tias. Elas também são duras com Geni ameaçando chamar a radiopatrulha<sup>38</sup>.

TIA Nº 3 – Uma vagabunda na nossa casa!

TIA Nº 1 – Mas fala! Depois do que aconteceu com Serginho nada mais me espanta! Você pode ficar nua!

TIA Nº 2 – Nada me espanta, nada, nada! (RODRIGUES, 2005, p. 80).

Apesar de sua insistência, Geni não consegue o que deseja. E ela volta a falar com Herculano dizendo que:

GENI – Se eu não falar com teu filho, ele morre! (RODRIGUES, 2005, p. 81).

O 25º PLANO-SEQUÊNCIA modifica o texto original das cenas 3 e 4. Herculano e Geni caminham pelos corredores do hospital e o diálogo entre Geni e as “tias machonas” não acontece, enquanto Geni tenta entrar no quarto de Serginho. Dessa forma, as três cenas – compostas pelo diálogo entre Herculano e Geni, depois entre as tias e Geni e, por último, entre Geni e Herculano – tornam-se somente uma cena do plano-sequência.

Na CENA 5, no quarto, longe de Herculano e Geni, Patrício volta a conspirar contra o irmão. Agora quem servirá ao seu intento será Serginho. Patrício pede a Serginho que receba o pai por alguns minutos.

Herculano entra no quarto de hospital e começa a falar, mas o filho não quer ouvi-lo:

SERGINHO – De noite, ela entrava no meu quarto. Eu não dormia sem seu beijo. (*muda de tom*) Mas depois – depois que aconteceu “aquilo” – nunca mais mamãe voltou. Tem vergonha de mim, nojo de mim. Tudo por sua causa e de sua amante. (RODRIGUES, 2005, p. 83).

As atitudes de Serginho estão carregadas de raiva e suas palavras, de fúria, quando diz que não irá ao enterro de Herculano e que não o chamará mais de pai.

O 26º PLANO-SEQUÊNCIA não traz o diálogo entre Patrício e Serginho como no texto original. É nessa fala que Patrício convence Serginho a receber o pai e a preparar o golpe. Esta cena completa reforça o lado jocoso de Patrício, mas foi, igualmente, retirada. Se ele não pode jogar com Serginho, as decisões que o rapaz toma não estão sob sua influência.

---

<sup>38</sup> Viatura a serviço da polícia civil.



Quanto ao restante dos diálogos, entre Herculano e Serginho, permanecem com o mesmo teor dramático praticado pelo garoto subjugando a vontade do pai.

Na CENA 6, do lado de fora do quarto, Geni encontra Patrício e espera que este a ajude a falar com Serginho. Mas, para sua surpresa, Patrício faz uma importante revelação: foi ele o responsável por contar toda a verdade para Serginho.

PATRÍCIO – Sua burra! Herculano também quis me subornar. Resultado – fui dizer ao Serginho que vocês iam se casar. Também fui eu que levei Serginho pra ver vocês dois, nus, no jardim. Cuidado comigo! (RODRIGUES, 2005, p. 84).

Esse diálogo entre Patrício e Geni também foi retirado por Arnaldo Jabor; foi transferida para outro personagem a responsabilidade pela tragédia que esfacelará a família. Esse diálogo faz parte do processo de corrida de Geni pelos corredores do hospital até o momento de entrar no quarto de Serginho. Esta cena também não foi adaptada para o filme.

A CENA 7 traz Herculano falando novamente com o médico. As falas traduzem sua angústia quanto ao suposto sofrimento do filho ao lembrar de seu violentador. Ele descreve o ladrão boliviano para o médico:

HERCULANO – Voltei para lhe contar uma coisa. O que me doeu ainda mais, sabe o que foi? (*numa tensão insuportável*) Um tira me disse, na delegacia. Até isso, até isso. Me disse que o ladrão boliviano tinha sido, na terra dele, barítono de igreja. Antes de ser ladrão, ou já era ladrão e cantava nas missas. Também cantava aqui no xadrez. Pelo que a polícia me descreveu, é um sujeito dos seus 33 anos, imundo, mas bonito. (RODRIGUES, 2005, p. 86).

Assim como a cena anterior, esta também foi retirada. O que será justificado mais à frente, pela maneira como Arnaldo Jabor fechou a sequência.

A CENA 8 tem Serginho e Patrício no momento em que este explica o plano: fazer Herculano casar-se com Geni. Uma vez que o ato esteja consumado, Serginho irá “cornear” o próprio pai com a madrasta. Mas não vemos isso no filme, pois nas cenas anteriores a presença de Patrício na preparação dos eventos finais foi desconsiderada. Esse diálogo também não aconteceu.

A CENA 9 mostra Geni entrando no quarto. Serginho, ainda deitado e transtornado, fala do ladrão boliviano como sendo um tabu em sua vida e Geni tenta ser complacente com ele. Repentinamente, Serginho manda Geni tirar as roupas e ficar nua:

SERGINHO – Que vontade de te quebrar a cara!  
GENI (*radiante*) – Me humilha! Pode me humilhar! (*rindo chorando*) Eu quero ser humilhada!

SERGINHO – Tira a roupa! (RODRIGUES, 2005, p. 91).

Olha seu corpo, afirmando que ela é uma prostituta. Da mesma forma como pediu para tirar as roupas, ordena que volte a se vestir. Ainda mais surpreendentemente diz a Geni que deve voltar para a casa de seu pai, Herculano, e se tornar mulher dele e, conseqüentemente, sua madrasta (RODRIGUES, 2005, p. 94).

O 27º PLANO-SEQUÊNCIA acontece exatamente como o texto original. O diálogo entre Geni e Serginho é tenso e não traz qualquer insinuação a respeito de Patrício. Aqui a escolha de Arnaldo Jabor em tornar Serginho o principal instigador dos fatos que promoverão a tragédia final permite a ausência de Patrício sem que sintamos sua falta.

A CENA 10 mostra Herculano que, alheio aos fatos, fala com o médico sobre a conversa que teve com Serginho em que este exigiu que se casasse com Geni, por entender ser ela a mulher correta para ele.

HERCULANO – Mas imagine, Serginho me procurou, hoje, e me pediu, quase exigiu, que eu me casasse com Geni. De repente, eu senti que a criança era eu e o adulto ele. (RODRIGUES, 2005, p. 95).

Herculano agora fala com o padre e relata a conversa com Serginho e também fala sobre perdão, mas o padre não participa de seu raciocínio:

PADRE – Meu filho, não tenha pressa de perdoar. A misericórdia também corrompe. (RODRIGUES, 2005, p. 97).

Estas duas conversas também não acontecem no filme.

A CENA 11 apresenta o casamento de Geni e Herculano na igreja e no civil. Serginho é um dos padrinhos. Um pouco à parte, as três tias conversam sobre o passado de Geni, mas preferem esquecer sua origem, a zona, e afirmar que Geni casou virgem, honestíssima, uma santa.

TIA Nº 2 (*tiritando de timidez*) – Mas eu ia elogiar Geni. (*querendo agradar a outra*) A gente olha para Geni e não diz que ela foi da zona. (RODRIGUES, 2005, p. 97).

Após o casamento, Patrício fala em particular com Serginho, exigindo dele o cumprimento do que haviam combinado.

O 28º PLANO-SEQUÊNCIA, que traz o casamento de Geni e Herculano, também apresenta uma modificação, como era de se esperar. Patrício não aparece articulando seu plano de vingança contra o irmão, cujo elemento desencadeador de toda a trama é Serginho, de quem espera o cumprimento do que haviam combinado.

A CENA 12 é a cena capital para justificar os fatos que se seguirão. Geni está com Serginho, deitado ao seu lado. Ele havia conseguido realizar o prometido a Patrício, “cornear” o próprio pai. Serginho lhe fala que pretende fazer uma viagem. Geni não concorda e diz que não conseguirá viver sem ele. Serginho é convincente e acaba dobrando Geni:

SERGINHO – Está vendo, eu não esqueci, você não esqueceu. Você falou nos livros em espanhol, por quê? Não é só você que chora, eu também choro! Geni, se você me ama – eu sei que você me ama – vai aceitar a viagem! Diz pra mim, diz, parte, parte.

GENI – Parte, parte, oh, querido, querido! (RODRIGUES, 2005, p. 103).

Apesar de amargurada, Geni aceita os argumentos de Serginho e acaba por dizer o que ele deseja ouvir. Serginho, então, segue viagem de avião.

O 29º PLANO-SEQUÊNCIA mostra o relacionamento entre Serginho e Geni, que acontece primeiramente no carro e em seguida dentro da casa de Herculano. É nessa variação de cenários que Serginho conta a Geni o desejo de partir e deixar o convívio familiar.

Na CENA 13 aparece Patrício. Ele cerca Geni, pois tem algo importante para contar, exatamente o que confirmará seu projeto de vingança contra o irmão. Serginho não viajara sozinho. Embarcara no avião com o ladrão boliviano.

PATRÍCIO – É uma viagem de núpcias com o ladrão boliviano. Vão continuar a lua-de-mel. Serginho não voltará mais, nunca mais.

GENI – Não! Não! Não!

PATRÍCIO – Hei de ver Herculano morrer! Hei de ver Herculano morto! Com algodão nas narinas e morto! (RODRIGUES, 2005, p. 105-106).

Geni se desespera; Patrício a deixa sozinha com sua dor.

Fecha-se o círculo com a última parte da narração de Geni:

GENI – Teu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. Estou só, vou morrer só. (*num rompante de ódio*) Não quero nome no meu túmulo! Não ponham nada! (*exultante e feroz*) E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho, e essa família só de tias. (*num riso de louca*) Lembranças à tia machona! (*num último grito*) Malditos também os meus seios! (RODRIGUES, 2005, p. 106).

Fecha-se a última cena do terceiro ato, após ouvir-se a voz de Geni em sua última sentença. Escurece o palco, menos no local onde está a cama e termina a tragédia.

No 30º PLANO-SEQUÊNCIA, a cena que vem a seguir substitui o longo diálogo do texto original entre Geni e Patrício. Arnaldo Jabor mostra uma Geni altamente transtornada caminhando pelo aeroporto e será esta sequência que conduzirá rapidamente a um desfecho trágico. O motivo para Geni e Serginho estarem no local é o desejo do rapaz de deixar o país.

A longa conversa com Geni a respeito de sua partida culmina com este momento em que Geni o acompanha ao aeroporto e assiste ao seu embarque. Após a despedida, Serginho deixa Geni no saguão do aeroporto enquanto esta, por sua vez, o segue com os olhos, observando-o através do vidro.

Ao ser colocado na condição de espectador, o público não pode ver o que veem os olhos de Geni, tudo quanto podemos intuir vem de suas expressões faciais e de seu olhar, que sofre transformações profundas e culmina em um choro profundo, que a leva a correr passando pelas colunas como se estas representassem passagens por estações. Ela se entrega a um choro ainda mais profundo na última pilastra, antes de retornar definitivamente para a mansão.

Toda a sequência do embarque de Serginho é realizada apenas sob o olhar de Geni. Em momento algum é mostrado o que realmente está acontecendo no caminho de Serginho até o avião. A verdadeira sequência do que só Geni viu será mostrada ao espectador apenas quando esta já estiver na mansão, gravando a fita para Herculano.

A relação aeroporto/gravação é, sem dúvida, o instante de maior provação para Geni. Dentro do banheiro, segura uma lâmina de barbear; enquanto ouve o motor do avião, corta os pulsos e enrola um lençol. Desce as escadas, liga o aparelho para gravar e inicia a narração de todos os fatos que a levaram ao suicídio.

Durante a gravação da fita, Geni aparece vestida com um roupão, toda ensanguentada. Seus movimentos são sofridos, assemelhando-se aos de um bêbado. Ela não está bêbada, mas a perda de sangue é que lhe provoca tal estado. Ao finalizar a gravação, ela deixa o gravador sobre a mesa e sobe as escadarias chorando como quem inicia uma *via crucis*. Logo no segundo lance de degraus, cansa, senta-se e cobre-se com o lençol tomado de sangue.

Ao voltar à mansão, Herculano descobre na gravação uma Geni completamente perturbada, seu choro está cercado de uma fúria e uma raiva que levará a um desfecho surpreendente. Herculano coloca a fita para rodar. As últimas palavras de Geni no filme são de puro descontentamento:

GENI – Você pensa que sabe tudo? Você não sabe de nada... (JABOR, 1973).

É exatamente neste ponto que havia começado o filme, com Herculano abrindo a porta e chamando pela mulher, Agora o silêncio perpetrado no início do filme já não traz mais a mesma impressão: de que está tudo bem. Herculano ouve a gravação enquanto que, na

escadaria, Geni sentada nos degraus e com os punhos cortados dá o seu último suspiro. Ouve-se a gravação e a voz dela amaldiçoando os próprios seios.

Arnaldo Jabor traça este percurso psicológico de forma que o espectador não tem acesso aos fatos, apenas Geni os vê e somente ela pode desenvolver qualquer julgamento. Esse jogo com a ausência da imagem de Serginho embarcando vem reforçar e tornar mais necessária a voz de Geni revelando todas as verdades por trás da partida de Serginho.

GENI – Seu filho fugiu com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. (JABOR, 1973).

As últimas revelações de Geni são as mais dramáticas, pois desnudam toda a verdade acerca da família de Herculano para ele e para os espectadores. O texto dramático de Nelson Rodrigues *traz o paradigma do percurso de humilhação do pai de família, representado na figura de Herculano. A vingança do filho consuma-se e precipita o suicídio de Geni, que, em gesto derradeiro, deixa gravadas as revelações capazes de aniquilar o marido* (XAVIER, 2003a, p. 212-213).

Em sua fatídica ascensão, Geni está no alto da escada, mas morta. O silêncio das imagens revela essa veracidade dos fatos domésticos do qual pouco se sabe. A crise familiar é uma constante na obra de Nelson Rodrigues e coloca o espectador em estado de alerta. Como visto, há grandes lances de vingança, a princípio causados/movidos por Patrício e por Serginho. São os jovens, na obra de Nelson Rodrigues, que têm um poder altamente corrosivo e que pervertem a lei, suas atitudes rebeldes perdem o ar da irreverência e tornam-se uma arma perigosa. Seus gestos e atitudes tendem a contrariar a ordem familiar.

Se na obra de Nelson Rodrigues isso é um dado importante, no processo de leitura para a adaptação cinematográfica essa rebeldia desmedida parece perder um pouco seu grau de prestígio, quando o cineasta tem uma outra referência final para direcionar seu ponto de vista. Explica Ismail Xavier (2003a, p. 215-216) que *os filmes mais convencionais não tocaram nessas possibilidades e Arnaldo Jabor, embora alterasse o papel das personagens na humilhação de Herculano, não selou uma valorização de Serginho ao compor o momento de sua fuga, pois privilegiou o ponto de vista de Geni como vítima maior de sua vingança*. Como a voz que se anuncia do passado, Arnaldo Jabor escolheu de fato a voz de Geni para encerrar toda a tragédia, não pela conveniência dos deuses, mas pela própria escolha de Geni.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### FECHAM-SE AS CORTINAS

Estou só. Estou só, vou morrer só. Não quero nome no meu túmulo! Não ponham nada! (RODRIGUES, 2003, p. 1107).

As últimas palavras de Geni obrigam-nos – pesquisadores, leitores, espectadores – a pensar em sua vida, mas não só na vida dela. A princípio, *Toda Nudez Será Castigada* seria um grande adeus a todas as esperanças, por mostrar as fraquezas morais, os vícios, as invejas, as ambições desenfreadas, os desejos de vingança e as desesperanças. Diante de tantos conflitos, o homem ainda teria que enfrentar mais uma força contrária, da qual não pode fugir: a solidão frente à morte.

Em tempos tão duros quanto o da criação de *Toda Nudez Será Castigada*, esperava-se rir. Mas Nelson Rodrigues não fez rir, faz o homem sentir vergonha da miséria humana. Mais do que isso, com sua obra e mais especialmente com esse texto dramático, Nelson Rodrigues conquista uma liberdade para a dramaturgia brasileira.

A partir da liberdade conquistada por ele, todas as audácias tornaram-se possíveis. Poderiam multiplicar-se, nas várias direções, as experiências desejadas. Estavam abolidas as fronteiras do palco. Acabou-se a cerimônia com as regras da antiga carpintaria teatral. Era só aproveitar as conquistas rodrigueanas [...]. (MAGALDI, 2004, p. 299).

Essa liberdade conquistada aos poucos finalmente foi entendida, para deixar para trás as limitações tanto no que se refere à criação dramaturgica quanto aos resultados cênicos. Já não se questiona a validade da obra de Nelson Rodrigues; o que tem continuidade é um processo investigativo acerca da mesma, realizado por vários pesquisadores que apontam as muitas possibilidades e visões do que se pode fazer a partir dela. E isso implica no crescimento das análises científicas, como a escrita de monografias, dissertações de Mestrado, teses de Doutorado, além de uma infinidade de artigos publicados em periódicos impressos e eletrônicos.

Vale ressaltar que não será possível chegar a qualquer conclusão, seja qual for o campo de pesquisa, sem se levar em consideração as incertezas, os riscos e os medos provocados pela busca de respostas que devem ser alcançadas dentro de um tempo previsto de dois anos, como no caso do curso de Mestrado. A exemplo de Ismail Xavier, Robert Stam convida para se pensar sobre a adaptação. Eles afirmam que o relacionamento do texto dramático com o meio cinematográfico é algo deveras complexo e que o processo de adaptação ocorrido até que aquele se torne filme é longo e demorado. Foi o que se constatou durante a realização desse trabalho.

Para se chegar a essas e a outras conclusões, a elaboração desse trabalho necessitou de três capítulos. No primeiro, verificou-se historicamente como se formou o dramaturgo Nelson Rodrigues, as contribuições de sua dramaturgia para a dramaturgia brasileira e como aconteceu o contato de Arnaldo Jabor com a obra rodriguiana.

No segundo capítulo, preocupou-se em situar *Toda Nudez Será Castigada* dentro do quadro histórico-político da Ditadura no Brasil, preparar um resumo desse texto a fim de permitir ao leitor conhecer toda a trajetória de Geni e Herculano, além de propiciar ao leitor conhecer as divisões que sistematizaram a obra de Nelson Rodrigues bem como o grupo de peças ao qual pertence o texto *Toda Nudez Será Castigada*, as *Tragédias Cariocas*.

No terceiro capítulo, foram elencadas diversas teorias para se explicar a adaptação de textos dramáticos em/para textos cinematográficos, por meio de recursos próprios ao cinema. Em seguida, adentrou-se na análise da adaptação do texto dramático *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues, para o filme de mesmo nome, de Arnaldo Jabor. Foi eleita como método de comparação entre eles a técnica do plano-sequência.

Por meio da análise, percebeu-se que muitos elementos comuns ao olhar atento de Nelson Rodrigues, somados às suas vivências trágicas, colaboraram na composição das imagens fílmicas por Arnaldo Jabor. Contam-se as relações familiares embasadas pelas traições, invejas, jogos, desejos, falsa moral, todos escondidos/protegidos pelos muros dos segredos familiares. No filme, também foram mantidos os personagens centrais do drama – Herculano, Geni, Patrício, Serginho e as tias –, e dos personagens secundários permaneceram o delegado e Odésio.

Não é suficiente afirmar que, ao ser adaptado para outra forma de arte, o texto dramático permaneceu vivo, pois o texto fílmico tem igualmente suas especificidades, suas complexidades, além de suas exigências. Pode-se dizer que se tratam agora de duas obras de arte. Arnaldo Jabor, a partir das leituras e releituras realizadas do texto de Nelson Rodrigues, apresentou outras/novas possibilidades de se ver os personagens, como, por exemplo, as ações

praticadas por eles. É fundamental a concretização do ladrão boliviano no texto fílmico, apenas citado no texto original; ao dar a ele um corpo, Arnaldo Jabor justificou todas as desventuras sofridas por Serginho e intensificou o desfecho trágico para Geni, transformando Herculano em espectador pacífico da tragédia.

Quanto às relações de conflito, no texto de Nelson Rodrigues, elas acontecem em nível de importância: partem do maior implicador ao longo do texto, Patrício, e passam para Serginho e as tias. Patrício sai como se tivesse obtido uma grande vitória sobre o irmão depois da última revelação, a que leva Geni ao suicídio. Já no filme, na primeira parte, Patrício provoca/inicia o conflito familiar colocando a moral do irmão à prova; na segunda parte, é Serginho quem faz todas as articulações visando atingir o pai e Geni, e na última parte, somam-se todas as armações de Patrício e Serginho para levar Geni à morte e ao fracasso do irmão/pai, cuja comprovação do fato está na gravação deixada por Geni.

Uma das grandes façanhas da obra de arte ao se desdobrar é oferecer ao pequeno ser que nasce o prolongamento de sua vida, conseguindo viver dentro de outras artes. Chega-se, então, ao ponto da fidelidade na adaptação. Sempre existiram/existirão perguntas quanto ao valor estético da nova obra, quanto a seu valor literário, dramático ou fílmico. Por exemplo, o nascimento de um filme, a partir de um texto literário, dramático ou qualquer outro, pode ou não resultar no surgimento de um novo objeto de arte.

Neste caso, resultou. Comprovou-se que a essência do texto dramático *Toda Nudez Será Castigada*, de Nelson Rodrigues, foi mantida no texto fílmico de Arnaldo Jabor. E que apesar desse texto adaptado ter preservado grande parte do texto original, o que é visto na tela de cinema é um novo objeto de arte, não mais a obra de Nelson Rodrigues. Esse novo objeto não está mais vestido da plurissignificação engendrada pelo autor do texto dramático, mas pelas muitas possibilidades e parcialidades do adaptador. Agora, é o texto de Arnaldo Jabor.

E assim buscou-se, através das cortinas, vislumbrar a paixão daqueles que se debruçaram sobre o papel e as imagens, fazendo nascer aquelas que se revelaram ao mundo, quando as páginas foram lidas ou as imagens exibidas. *Toda Nudez Será Castigada* é a obra sob duas formas de arte, Nelson Rodrigues é o autor/dramaturgo e Arnaldo Jabor é o roteirista/diretor.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Do corpus*

RODRIGUES, Nelson. **Toda nudez será castigada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 125 p.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. Peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. v. 1. 331 p.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p.

## ESTUDOS EM DRAMATURGIA

AGUIAR, Flávio. Roteiro de leitura. In: RODRIGUES, Nelson. **Toda nudez será castigada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 125 p. p.107-123.

ANDRÉA, Jarbas. Teatro de Nelson Rodrigues. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 149-151.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Teatro da memória**: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade. São Paulo: Anna Blume, 2001. 172 p.

\_\_\_\_\_. **Perspectivas teatrais**: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia: EDUFU, 2005. 226 p.

\_\_\_\_\_. **Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade**. Uberlândia: EDUFU, 2008. 250 p.

ATHAYDE, Tristão de. Caminhos e descaminhos. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 286-289.

BANDEIRA, Manuel. Vestido de Noiva. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 182-183.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967. 320 p.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**, de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. 381 p.

CASTELLO BRANCO, Carlos. Dorotéia. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 147-148.

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**, a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 457 p.

\_\_\_\_\_. O parto de *Vestido de noiva*. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 183-190.

DANTAS, Pedro. Álbum de Família. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p.141-145.

DEL PICCHIA, Menotti. Anjo Negro. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 145-147.

ECO, Humberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986. 562 p.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. 214 p.

FREYRE, Gilberto. Nelson Rodrigues, o escritor. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 229-230.

GEORGE, David. Toda Nudez Será Castigada. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 232-235.

GOMES, Valderéz Cardoso. Nelson Rodrigues: flor de obsessão. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 246-249.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro**, temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2007. 357 p.

LINS, Ronaldo Lima. Apenas ali, depois de um túnel. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 249-251.

LUIZ, Macksen. Um teatro desagradável. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**, volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 242-243.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues: trágico, então moderno**. 2ª ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. 253 p.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global editora, 2004a. 327 p.

\_\_\_\_\_. **Teatro da Obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global Editora, 2004b. 192 p.

\_\_\_\_\_. **Prefácio**: a peça que a vida prega. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**, volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 11-131.

\_\_\_\_\_. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992. 206 p.

MARTUSCELLO, Carmine. **O Teatro de Nelson Rodrigues**, uma leitura psicanalítica. São Paulo: Siciliano, 1993. 260 p.

MICHALSKI, Yan. **Ziembinski e o teatro brasileiro**. São Paulo: HUCITEC, 1995. 517 p.

PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005. 135 p.

\_\_\_\_\_. **Dramaturgia**: construção do personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989. 156 p.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 486 p.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 2003. 91 p.

PEREIRA, Vitor Hugo Adler. **A Musa Carrancuda**: Teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro; Fundação Getulio Vargas, 1998. p. 9-93, 150-153

PELLEGRINO, Hélio. A obra e o beijo no asfalto. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 155-167.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro, 1570-1908**. São Paulo: EDUSP, 2003, 172 p.

\_\_\_\_\_. Teatro: 1930-1980. In: FAUSTO, Boris. **História geral da civilização brasileira**. Tomo III; O Brasil Republicano. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 794 p. p. 639-714.

\_\_\_\_\_. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral de 1947-1955. São Paulo: Perspectiva, 2001. 377 p.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot** e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena. São Paulo: HUCITEC, 1999. 191 p.

RIBEIRO, Léo Gilson. O sol sobre o pântano. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**, volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 169-180.

ROSA, Santa. A mulher sem pecado. In RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**, volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 140-141.

SERRA, Ordep. **O reinado de Édipo**. Brasília: EUNB, 2007. 714 p.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. Londres: Worsworth Classics, 1992. 141 p.

SOFOCLES. **A trilogia Tebana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 262 p.

SOUTO, Carla. **Nelson “Trágico” Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001. 165 p.

SOUSA, Pompeu de. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**, volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 135-140.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. 319 p.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. Tradução de Luiz Sérgio Reepa. São Paulo: Cosac & Naify. 2001. 185 p.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. **O teatro e a angústia dos homens**. Tradução de Pedro Paulo de Sena Madureira e Bruno Palma. São Paulo: Duas Cidades, 1970. 201 p.

VELOSO, Cláudio William. **Aristóteles mimético**. São Paulo: Discurso Editorial, 2004. 874 p.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 268 p.

ZEITEL, Amália. Nelson Rodrigues: autor vital. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**, volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. único. 1135 p. p. 243-245.

## ESTUDOS EM CINEMA

ADES, Eduardo e KAUFMAN, Mariana (Org). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. Rio de Janeiro: Imagem-tempo, 2007. 2116 p.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema, uma introdução**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1989. 221 p.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus Editora, 2003. 335 p.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995. 304 p.

BALTAR, Mariana. A mídia e a mídia. In: ADES, Eduardo e KAUFMAN, Mariana (Org). **A opinião pública de Arnaldo Jabor**. Rio de Janeiro: Imagem-tempo, 2007. p. 38-44.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. 118 p.

\_\_\_\_\_. Qual é a história? In: BERNARDET, Jean-Claude et. al. **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 198 p.

CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. Tradução de Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996. 144 p.

CHARNEY, Léo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 460 p.

DAVI, Tânia Nunes. **Subterrâneos do autoritarismo em memórias do cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos**. Uberlândia: EDUFU, 2007. 220 p.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 223 p.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 119 p. p. 103-119.

LOTMAN, Yuri, **Estética e Semiótica do cinema**. Tradução da versão francesa de Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. 181 p.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1968. 295 p.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. Tradução de Tereza Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2003. 483 p. p.25-54.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Editora Contexto, 2004. 250 p.

NETTO, Geraldino Alves Ferreira. **Wim Wenders: Psicanálise e Cinema**. São Paulo: UNIMARCO Editora, 2001. 215 p.

PLAZA, Pedro. *Toda Nudez Será Castigada*. In: ADES, Eduardo e KAUFMAN, Mariana (Org). **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**. Rio de Janeiro: Imagem-tempo, 2007. 116 p. p. 138-143.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus Editora, 2003. 398 p.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema**. Realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Enne Kremer e Gláucia Renete Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 511 p.

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, Jean R. **O cinema como arte**. Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969. 255 p.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus editorial, 1997. 174 p.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2005. 152 p.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**, a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005. 212 p.

\_\_\_\_\_. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Terra e Paz, 2004. 146 p.

\_\_\_\_\_. **O Olhar e a Cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a. 381 p.

\_\_\_\_\_. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In. PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC, 2003b. 110 p. p. 61-89.

\_\_\_\_\_. (Org). **A Experiência do cinema**, antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes. 2003c. 483 p.

## OUTROS ESTUDOS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 242 p.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. 552 p.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: COSTA LIMA, Luiz (org). **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 511 p. p. 689-704.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1996. 255 p.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. Tradução de Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2008. 385 p.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 119 p. p. 51-80.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007, 133 p.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. v. 3. 297 p.

FAUSTO, Boris. **História geral da civilização brasileira**. Tomo III; O Brasil Republicano. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 794 p.

FEDELI, Orlando. **Nos labirintos de Eco**. São Paulo: Veritas, 2004. p. 277.

JABOR, Arnaldo. **Pornopolítica: paixões e taras na vida brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, 236 p.

KYRMSE, Roland. **Explicando Tolkien**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 180 p.

LOBATO, Monteiro. **O Saci**. São Paulo: Editora Globo, 2007. 72 p.



MONOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 654 p.

REZENDE, Maria José de. **A Ditadura Militar no Brasil: Repressão e Pretensão de Legitimidade 1964-1984**. Londrina: UEL, 2001. 387 p.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. São Paulo: UNICAMP, 2007. 530 p.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: UNESP, 1993. 284 p.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al.. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 119 p. p. 9-49.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**, cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 129 p.

VENTURA, Zuenir. **1968 – o ano que não terminou**. Edição revisada. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008. 284 p.

## FITA VHS

TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Versátil Home Vídeo, 1973. 1 vídeo cassete (102 min.), VHS, son. color.

## PERIÓDICOS

**Coleção Caros Amigos** A ditadura militar no Brasil: a história em cima dos fatos. São Paulo: Caros Amigos Editora, v. 1-12, 2007-2008. 384 p.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. A dramaturgia brasileira, do início aos modernistas. Teatro no Brasil. **Biblioteca Entrelivros**, Teatro Essencial, São Paulo, n. 9, p. 80- 87, jan. 2008. Edição Especial.