

NELSON RODRIGUES e o CINEMA



traduções - traições



Edição e organização

Eugênio Puppo

Ismail Xavier

Desenhos

Roberto Rodrigues

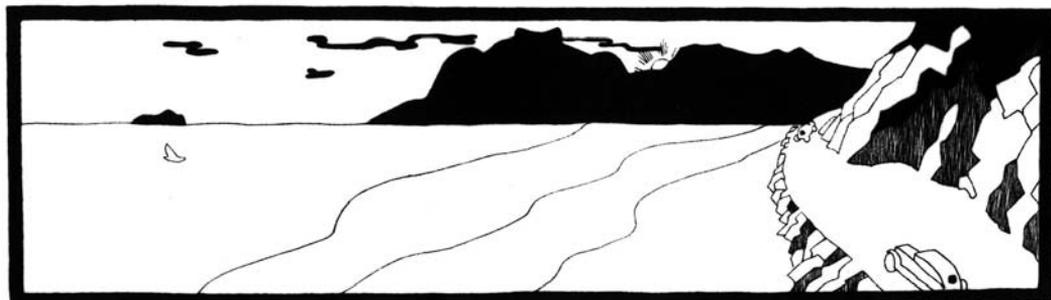
Nelson Rodrigues, o homem proibido, é homenageado pelo Centro Cultural Banco do Brasil na mostra Nelson Rodrigues e o Cinema: Traduções, Traições, que reúne filmes inspirados ou baseados na obra do escritor e filmes que o influenciaram.

Visto como o pai da moderna dramaturgia brasileira, Nelson Falcão Rodrigues (1912-80) foi censurado à exaustão por mostrar a vida como ela é. Seus relatos sempre fugiram do óbvio ululante. Eles mostraram o subúrbio carioca como pátria em chuteiras, de viúvas, porém honestas, e bonitinhas, mas ordinárias. Apreciador da arte cinematográfica, Nelson buscou na tela inspiração para o seu trabalho, e seus textos são constantemente apropriados pelo cinema e pela televisão.

A vida do escritor e dramaturgo pernambucano completa o quadro trágico da sua produção. Irmãos morreram de tuberculose, desabamento ou foram assassinados. O filho foi preso durante os anos de chumbo do regime militar. Ele próprio sofreu de diversas doenças. A turbulência pessoal obrigou-o a procurar alternativas além das fronteiras do jornalismo. Para manter seu álbum de família intacto, escreveu seu estilo na história.

Nas últimas décadas, Nelson passou a ocupar amplo espaço em todas as artes. As opiniões sobre sua obra e pessoa não eram unânimes, mas isso não incomodava o grande fraseador, para quem toda unanimidade é burra. Pelo olhar do cinema, o Banco do Brasil tem a satisfação de apresentar o polêmico e fascinante universo desse anjo pornográfico.

Centro Cultural Banco do Brasil



Este livro integra a mostra Nelson Rodrigues e o Cinema, que tem como objetivo refletir sobre as relações entre o maior dramaturgo brasileiro e a filmografia nacional e estrangeira. Além das adaptações diretas da obra de Nelson, são enfocados aqui filmes influenciados pelo universo rodriguiano e outros que, no sentido inverso, o influenciaram – além de filmes em que Nelson trabalhou. O projeto, que só foi possível realizar com a valorosa contribuição do Centro Cultural Banco do Brasil, é o resultado de uma pesquisa minuciosa, enriquecida com artigos críticos, entrevistas, depoimentos, imagens e outros textos inéditos sobre a vida e a obra do escritor. Ao livro e à mostra de filmes somam-se palestras e debates, projeção de vídeos e uma exposição de desenhos originais de Roberto Rodrigues, o irmão de Nelson que morreu assassinado.

Desde 2001, a Heco Produções vem realizando projetos voltados para a preservação e a difusão do cinema brasileiro. O primeiro deles foi o Cinema Marginal e suas Fronteiras, que exibiu, em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, boa parte da produção experimental das décadas de 60 e 70, e culminou com a publicação do livro *Cinema marginal brasileiro* e a criação do site www.cinemamarginal.com.br. Também em 2001 foi realizada a Retrospectiva Walter Hugo Khouri, que projetou os filmes mais importantes do diretor, incluindo trechos de seu primeiro longa-metragem, *O gigante de pedra* (1954), considerado perdido.

Em abril de 2002, ocorreu em São Paulo a mostra Leila Diniz, acompanhada da edição do livro *Leila Diniz: filmes, homenagens, histórias*, sobre o trabalho da atriz. E em agosto do mesmo ano foi realizado o projeto Ozualdo R. Candeias: 80 Anos de Cinema, que incluiu a primeira mostra completa da obra do cineasta, com a apresentação de filmes raros e outros nunca exibidos, e a publicação de um livro com artigos críticos e outros textos inéditos.

Em 2003, foi produzido, no Rio de Janeiro, o seminário *O cinema como expressão cultural*, que contou com a participação de vinte e dois grandes expoentes de nosso cinema. E em junho de 2004, teve lugar a mostra *O Cinema da Boca do Lixo: a produção de A. P. Galante*, em que foram exibidos filmes há mais de trinta anos fora de circulação.





Sumário

Álbum de família _____ 6

D. ELZA RODRIGUES, entrevistada por Eugênio Puppo _____ 11

O DESAFIO DE NELSON — Eugênio Puppo _____ 12

CAMPO E CONTRACAMPO: NELSON RODRIGUES NO MEIO DE CAMPO
Ismail Xavier _____ 14

Nelson Rodrigues e o Cinema

OBRA FILMADA _____ 19

ADAPTAÇÕES PARA TV — João Carlos Rodrigues _____ 39

PARTICIPAÇÕES — Hernani Heffner _____ 40

O ESPECTADOR _____ 43

UNIVERSO RODRIGUIANO _____ 53

HOMENAGENS _____ 63

Obra comentada — Caco Coelho _____ 65



Ao encontro de Nelson Rodrigues	81
A HORA DA CONFISSÃO – TRISTE SINA — Roberto Rodrigues	82
O MELODRAMA NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES — Luiz Arthur Nunes	84
DANIEL FILHO, entrevistado por Eugênio Puppo	88
O CAFAJESTE RODRIGUIANO POR EXCELÊNCIA — Ruy Castro	93
JECE VALADÃO, entrevistado por Eugênio Puppo	95
O CINEMA EM NELSON RODRIGUES — Sérgio Augusto	100
ARNALDO JABOR, entrevistado por Ismail Xavier	103
DO TEATRO AO CINEMA: O JORNALISTA DE NELSON RODRIGUES Stella Senra	107
UMA QUESTÃO DE SINTONIA — Odete Lara	111
O ANJO E O BEIJO — Aída Marques	113
ELOGIO AO CANASTRÃO — Marco Antonio Braz	117
MAL COMPARANDO... NELSON RODRIGUES E DALTON TREVISAN EM CENA Berta Waldman	118
HOMENAGEM A ADRIANA PRIETO — Marcia Lessin Rodrigues	122
Filmografia dos diretores	124

Álbum de familia



1 - Mário
2 - Joffre
3 - Nelson
4 - Milton
5 - Mário Filho
6 - Esther
7 - Célia

8 - Estela
9 - Roberto
10 - Augusto
11 - Maria Clara
12 - Irene
13 - Helena
14 - Paulo

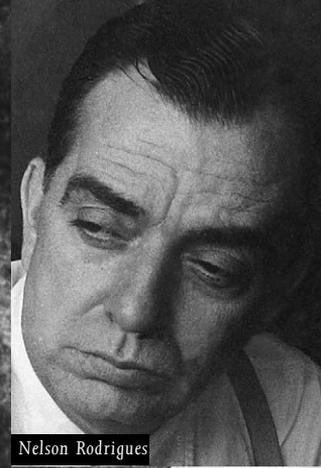




Esther, Maria Natália, Paulinho, Maria Clara e Nelson na estreia de Valsa nº 6



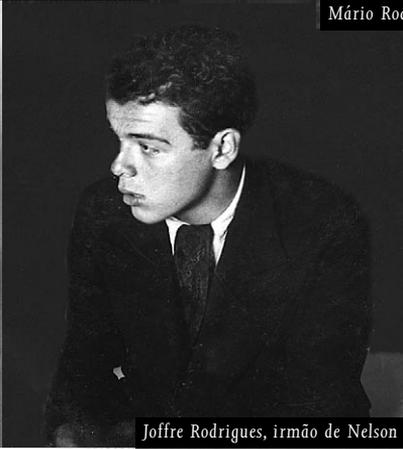
Mário Rodrigues



Nelson Rodrigues



Elza Rodrigues



Joffre Rodrigues, irmão de Nelson



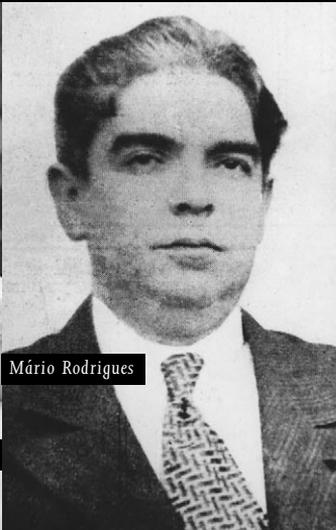
Roberto e Maria Teresa, Elza e Sérgio



Mário Filho durante a construção do Maracanã



Mário Filho



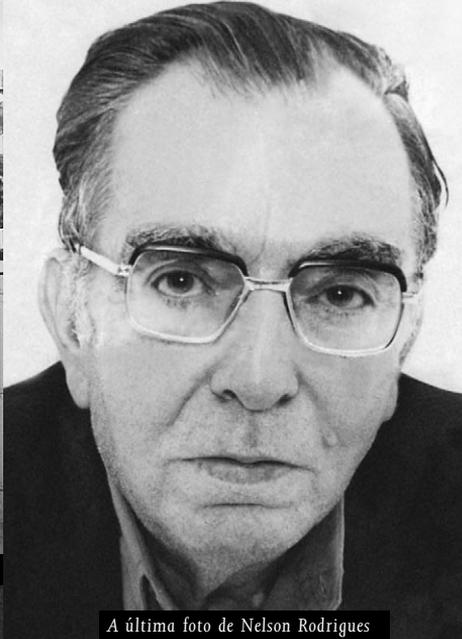
Mário Rodrigues



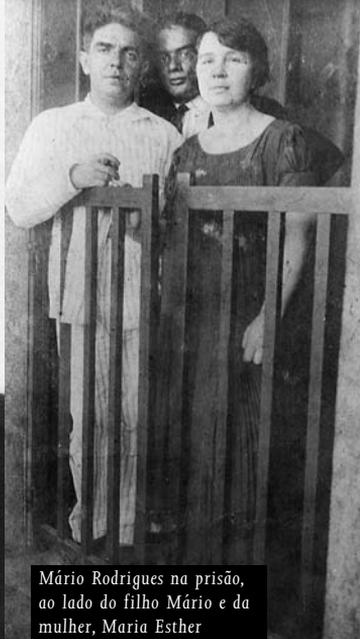
Nelson Rodrigues Filho no encouraçado Potemkin



Dulce Rodrigues e Jeca Valadão



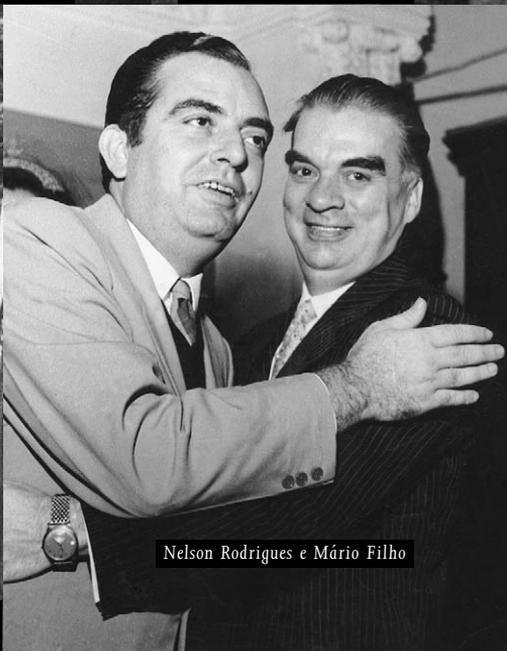
A última foto de Nelson Rodrigues



Mário Rodrigues na prisão, ao lado do filho Mário e da mulher, Maria Esther



Dona Esther, Mário Rodrigues, Paulo (o menor), Joffre, Nelson e a irmã Stella



Nelson Rodrigues e Mário Filho



Nelsinho Rodrigues Filho



Dona Elza



Elza, Joffre e Nelson em Campos de Jordão



D. Elza Rodrigues

Entrevistada por Eugênio Puppo

Quando comecei a trabalhar no *Globo* [em 1937], só havia duas mulheres: eu e a telefonista. O Roberto Marinho achava que eu ia atrapalhar a redação, porque os homens ficavam em cima de mim. Foi lá que eu conheci o Nelson, eu trabalhava na mesa ao lado da dele: aí começamos a namorar. Ele me conquistou, foi forte; as pessoas perceberam. O Roberto me disse que eu não devia casar com o Nelson porque ele era muito doente, tinha tuberculose, e eu ia virar enfermeira dele. Mas eu não fiquei alarmada.

Minha mãe, que era uma italiana, firme, também não queria que eu namorasse, mas eu namorava escondido; e atendia o telefone escondido. E casei escondida [em 1940], mas continuei morando com a minha mãe; e o Nelson com a dele. Então escrevi uma cartinha para ela dizendo: quando receber esta, já estarei casada. Antes de entregar, perdi a cartinha. E ela achou, leu, e pensou que eu ainda estivesse solteira. Então eu casei com todos sabendo, no religioso.

Minha mãe me tirou do *Globo* porque eu namorava o Nelson. Nessa época a gente não tinha autonomia; fazíamos o que a mamãe queria. Ela era uma fera! Por isso, quando casamos, fomos morar no Engenho Novo, para fugir dela. Nelson saiu de Copacabana e eu de Estácio; ficamos três anos lá. Mamãe ia me visitar e dizia: “Meu Deus! Você veio morar aqui!”. Era amor, não tínhamos dinheiro nenhum. Casamos na prestação, os móveis, tudo na prestação. Ele ganhava muito pouco, vivia só do jornal. E tem outra coisa, eu que fazia a economia da casa. Ele mesmo pedia: “Não deixe eu sair com dinheiro porque senão acaba”.

Depois fomos morar perto da mamãe, que já aceitava o casamento; ela fazia almoço no domingo e a gente ia. Ele teve uma paciência louca com ela; o Nelson era muito gentil com mamãe, e ela foi aceitando o carinho dele.

No começo do namoro, o Nelson escrevia cartas falando da obsessão que ele tinha pelos túmulos, pela morte. Ele descrevia os túmulos das criancinhas e dizia que achava muito bonito. Desde criança ele gostava de velórios e caixões de criancinhas. Havia sempre uma coisa mórbida dentro dele. Até que nos conhecemos e ele parou com esse negócio de criancinha morta. Eu o animava, tínhamos um relacionamento muito forte.

Quando conheci o Nelson, o irmão já tinha morrido [Roberto Rodrigues morreu em 1929]; ele me contava tudo e vivia a morte do irmão. E eu ouvia e o confortava. Foi aí que ele deixou de se preocupar com essa morte. Eu dizia para ele se conformar. Mas o outro irmão também tinha morrido, em Campos do Jordão, o Joffre [morreu em 1936], que era muito ligado a ele. Morreu tuberculoso. Pegou a doença do Nelson e foi embora, uma tuberculose galopante. E o Nelson ficou com um remorso tremendo. A gente ia ao cemitério visitar o túmulo dele e ele ficava triste, abafado de visitar o túmulo. Aí ele escrevia sobre a morte.

Eu é que batia tudo o que ele escrevia. E depois rebatia e fazia as cópias, naquela época era tudo carbono. Eu separava tudo bonitinho e lia, para censurar; ele pedia para dar opinião e eu fazia uma censura terrível! Censurava é maneira de dizer. Era uma revisão, eu dava as opiniões.

Uma vez aconteceu uma coisa muito engraçada com *Vestido de noiva*. Liguei para o Nelson e disse: “Como é que a mulher pode estar se vendo no caixão?”. Eu batia muito rápido e de repente reparei que a madame Clessi estava vendo a si mesma no caixão. Mas ele disse: “Vai batendo, vai batendo”. E eu fui batendo... Ele tinha um carinho especial por *Vestido de noiva* e também por *Álbum de família*, que foi censurada durante 22 anos. E eu gosto muito de *Senhora dos afogados*, porque é uma tragédia, ela perde as duas mãos...

Quando ele saiu de casa, mandou uma carta me dizendo que não ia voltar. Carta que eu cheguei a guardar mas rasguei. Ele disse que não ia voltar e eu chorei, chorei, chorei... era natural. A Lúcia ia ter uma filha, e isso mudava tudo. Ele tinha a Lúcia e ela estava grávida. Ficamos catorze anos separados, mas namorávamos. “Nada como ser amante da própria esposa”, ele dizia.

O desafio de Nelson

Eugênio Puppó

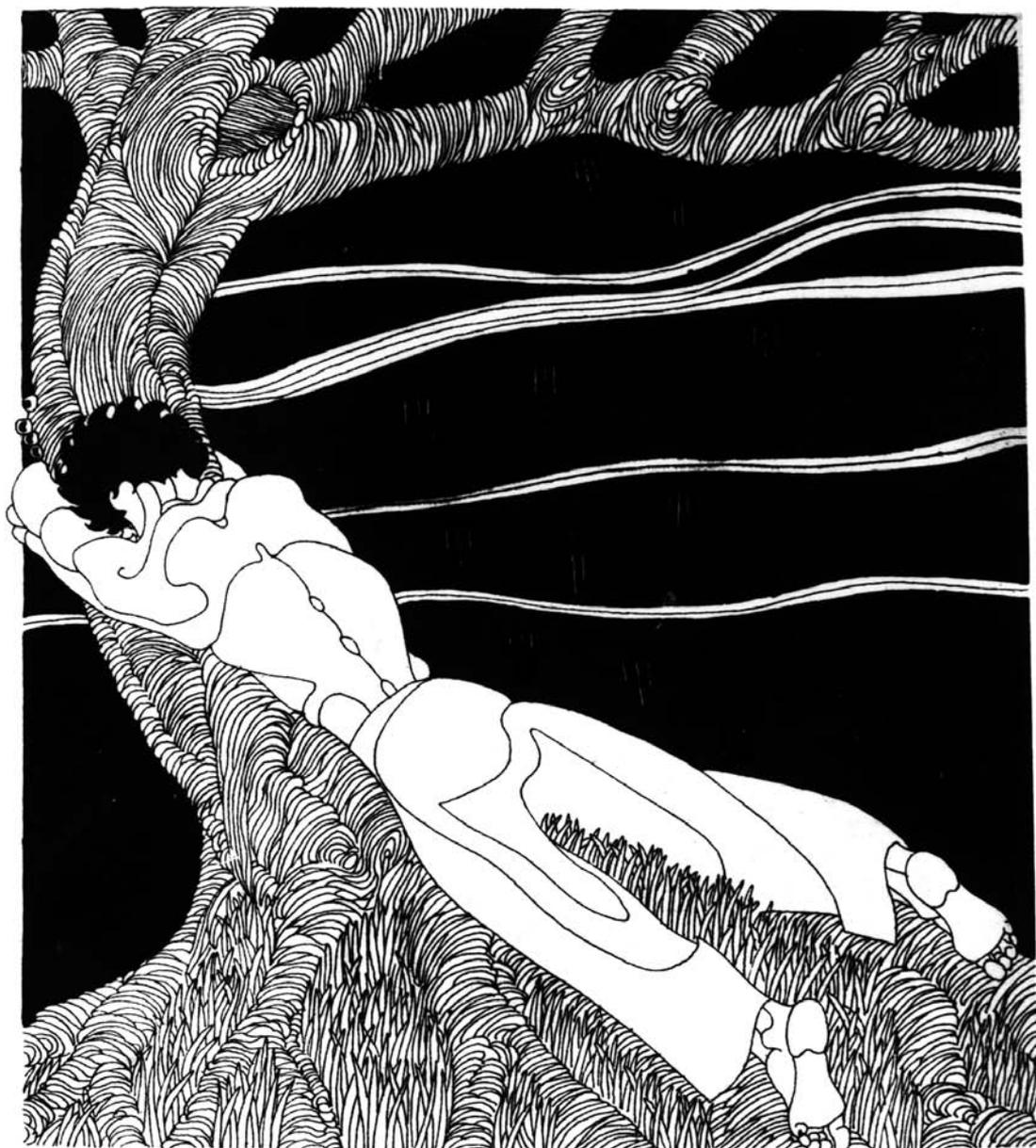
Em novembro de 2001, encontrei com o professor e ensaísta Ismail Xavier e engatamos uma conversa sobre filmes, cinéfilos e a importância que era, para o cinema, poder dialogar com as artes plásticas, o teatro e a literatura; e quanto esse entrosamento mostrava-se produtivo para todos. Na época, Ismail escrevia um novo livro centrado no melodrama, que teria alguns capítulos dedicados a Nelson Rodrigues e às adaptações de sua obra. (Nelson era de longe o dramaturgo mais adaptado para o cinema, até mais que Plínio Marcos).

Daquela conversa surgiu este projeto, e a partir de então passei a pesquisar incessantemente os filmes, a obra e a vida de Nelson. Finalmente, em 2003, depois de dois anos de pesquisa, consegui o patrocínio necessário para que esta mostra se realizasse. A essa altura eu já contava com uma grande quantidade de material recolhido: imagens, reportagens da época, listas de filmes e um sem-número de textos e bibliografias. Ao longo desse processo, eu e Ismail concordamos que o projeto não deveria centrar-se apenas nas adaptações, já que havia uma relação muito forte entre vários outros filmes brasileiros e certo mundo rodriguiano. Com essas idéias em mãos, ampliamos nosso escopo e incluímos também os filmes que de alguma maneira se relacionavam com a vida ou a obra do escritor e dramaturgo. Uma série de crônicas e entrevistas publicadas nos anos 50, 60 e 70 mostrava que ele próprio havia sido um freqüentador assíduo das salas de cinema — e que ele teria colaborado em alguns filmes. Da leitura de *O remador de Ben-Hur*, surgiram pelo menos vinte outros títulos. O projeto se modificava dia a dia.

Mas será que a obra de Nelson, especialmente as adaptações, havia sido bem compreendida pelo cinema? Enquanto alguns filmes conseguiam traduzir o espírito obsessivo-dramático rodriguiano, outros cometiam verdadeiras “traições” ao transpor peças e romances sem o arrebatamento súbito que Nelson imprimia em seu mundo, repleto de incestos, morbidez e personagens prontos a expor a natureza mais profunda. Nelson Rodrigues e o Cinema: Traduções, Traições pretende traçar justamente essas diferenças e nuances, e entender como o cinema enxergava aquele que foi o pai da dramaturgia brasileira.

É impossível ler algum texto de Nelson Rodrigues e não se sentir imediatamente arrebatado por ele: Nelson desafia quem o lê. E, nesse sentido, o que este livro propõe é também um desafio, estendido às novas gerações: com um universo tão peculiar de tragédias, amores e referências familiares, é possível que, ao virar as páginas, esses apontamentos o façam ver e sentir Nelson bem diante de você, mesmo que ele não tenha escrito uma só linha aqui.

Este livro faz também uma homenagem a Roberto Rodrigues, um dos maiores ilustradores brasileiros, assassinado aos 23 anos, em lugar do pai, Mário Rodrigues, dono do jornal *Crítica*. Artista plástico extraordinário, seus trabalhos ainda são pouco conhecidos do público, embora tenham mantido admiradores incondicionais como Cândido Portinari, Santa Rosa e o próprio irmão Nelson Rodrigues, que tinha na obra de Roberto uma de suas principais influências.



Campo e contracampo: Nelson Rodrigues no meio de campo

Ismail Xavier

São raras as ocasiões para verificar, em conjunto, como os filmes adaptaram, traduziram, traíram o mundo de Zulmira ou do Boca de Ouro, de Amado Ribeiro ou de Geni, e tomaram posição diante dos conflitos por eles vividos, revelando ou não o mundo ácido do dramaturgo, confrontando ou não o debate sobre os estilos e gêneros dramáticos das peças. Esta mostra vai além, pois privilegia outras dimensões desse diálogo, não sem antes iluminar o terreno das adaptações com depoimentos de cineastas e atores que acompanharam de perto o que agora observamos à distância.

O objetivo maior é abrir o leque de relações, propor novos recortes que explorem as fronteiras do mundo do escritor, lembrando o cinema que Nelson viu e elegeru, os filmes que incorporou em sua ficção ou que marcaram sua formação e obras que citou como um cinéfilo afinado à produção industrial e ao glamour de Hollywood, mas resistente ao chamado cinema de arte. (Nelson partilhou com outros intelectuais de sua geração a postura provocativa de ataque à *nouvelle vague* e ao Cinema Novo, com uma ou outra exceção, por exemplo, o elogio a *Terra em transe*, de Glauber Rocha.)

As preferências pessoais de Nelson se esboçam aqui através do que seria para ele o “bom objeto” cinematográfico, tenha ou não tido incidência maior em sua obra. E há também que evocar o cinema que ele de fato incorporou, seja através da menção episódica de um título ou do nome célebre de *star*, seja através de certo espelhamento temático ou formal, como aconteceu com *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, lembrado por Décio de Almeida Prado em sua resenha de *Boca de Ouro* em 1960, ao comentar o dispositivo de três versões da mesma história. Em outras situações, não é um filme mas todo um paradigma ou gênero que se evoca, como é o caso do romance gótico, tão explorado por Hollywood em filmes como *Rebecca* (1940), de Hitchcock, e *O segredo da porta fechada* (1948), de Fritz Lang, ambos podendo servir de referência central a *Meu destino*

é *pecar* (1952) ou de modelo, entre outros, no enredo de *Toda nudez será castigada* (1965).

Num plano formal mais genérico, já se observou a afinidade do teatro de Nelson com estruturas de espaço e tempo dinamizadas pelo cinema: o flashback, a montagem paralela de cenas rápidas, o tom espetacular das inversões, a concisão e o coloquialismo dos diálogos (embora aqui o aspecto principal seja a transposição de uma “fala brasileira”). Essa afinidade é vista como favorável à adaptação ao cinema porque ele já estaria na peça, mas pode ser uma ilusão, pois o que gera um bom efeito no palco, porque cinema na forma, pode se banalizar na tela, porque sem valor distintivo (o que efetivamente aconteceu em várias adaptações).

Às vezes, um filme se insere na ficção rodriguiana através dos personagens. Há um efeito cômico notável extraído da reiterada conversa em torno de *Os amantes* (1958), de Louis Malle, em *Asfalto selvagem*. Aqui, a representação da sexualidade no cinema torna-se um leitmotiv da narrativa porque choca (e inspira) os personagens, servindo de pontuação irônica para a crônica de costumes. E há exemplos mais pontuais, em que a evocação de atrizes serve para uma caracterização telegráfica, como é o caso de Celeste, a moça de subúrbio em *Boca de Ouro*, cuja fixação em Grace Kelly, pela forma como é proclamada, vale como um retrato.

O mundo da imprensa focalizado nas peças e romances, em consonância com uma vida social em que a imagem veio a primeiro plano, evidencia a atenção do escritor ao que tais influxos modernos representam como ameaça de acidente ou violência, como convite ao voyeurismo e ao exibicionismo, uma vivência de excessos que dissolve o velho decoro da privacidade e dos segredos de família. A intensidade dos estímulos, seu teor invasivo, tem como contrapartida a alteração de valores do gesto e da atitude, mudança que torna o que era de mau gosto e motivo de vergonha em estratégia de auto-afirmação. Esses traços da experiência se projetam na sensibilidade, alteram o gosto estético, incidem sobre a forma de avaliar os gêneros dramáticos e as virtudes do estilo, opondo o que seria um senso moderno do trágico

como “resistência estoica”, o suportar dignamente em silêncio, ao que seria a extroversão (no limite da histeria) própria aos lances do melodrama, esse “dizer tudo” que a cena de Nelson Rodrigues incorpora.

Isso tem a ver não apenas com o cinema industrial, mas com a cultura urbana que o fez emergir como espetáculo, potencializando o olhar, que oscila da curiosidade mais “científica” à pura bisbilhotagem. Passamos da era do segredo cultivado à da exposição à luz do dia, itinerário que o cinema clássico tornou um motivo central. O *segredo da porta fechada* é título simbólico que resume bem o olhar do cinema que se fez “bom objeto” para Nelson Rodrigues. Um cinema movido pela pergunta: o que há por trás de tudo, no off, nesse domínio obscuro que se quer tornar visível? Essa questão pode envolver um passado que assombra ou uma expressão que se esconde na fisionomia que nos confronta. Um ponto decisivo é a leitura do rosto, a capacidade de reconhecer nele o vício ou a inocência, de viver a equação judaico-cristã do logro e, em especial, a das faces de Eva, cujo paradigma extremo é a *femme fatale*, figura de fascínio e ruína, construída com densidade por Von Sternberg e Pabst, antes de sua apropriação pelo *film noir* americano. E que depois encarnou aqui e ali nas jovens rodriguianas, cujo perfil às vezes se anunciou no título da obra: *Bonitinha, mas ordinária*; *Engraçadinha, seus pecados...* Outro sentido para esta mostra vem do exame dos filmes e cineastas brasileiros que, sem supor influência, formaram afinidades, porque semelhantes no tema, na estrutura ou nos motivos. Um diálogo inevitável que se impõe com maior pertinência a partir dos anos 70, período em que o cinema experimentou mergulhar no terreno do teatro “desagradável”. Sim, porque as peças do dramaturgo brasileiro, embora renovem o prazer das reviravoltas e revelações, tendem a um desenlace catastrófico. Em outras palavras, o Nelson-escritor não repete o “bom objeto” do Nelson-espectador. Depois da tempestade, não nos devolve a um terreno seguro: faz mais complicado e soturno o horizonte dos conflitos irreconciliáveis, como na tragédia. Às vezes, o que se afinaria ao cinema clássico e ao *fait divers* da imprensa diária está lá a aproximar as peças

do cotidiano da cidade. Mas o teatro de Nelson insiste em explorar o que há aí de mais problemático, num exemplo notável de mistura de estilos e tons.

Nelson Pereira dos Santos, no filme *Boca de Ouro* (1962), fez opção pelo realismo e tirou bom rendimento das tensões entre seu ponto de vista e o do dramaturgo; o mesmo se deu com Leon Hirszman, que, saído dos Centros Populares de Cultura, filmou *A falecida* (1965) com um tom sério-dramático radical que surpreendeu os críticos e o próprio escritor. Esses dois cineastas são o destaque do período 1962-6, justamente pelo diálogo a contrapelo. E valeu naquele momento a atuação, como produtor, roteirista e ator, de Jece Valadão, principal impulsionador da tradução do dramaturgo para o cinema. Outras adaptações da época ficaram marcadas por um naturalismo mais convencional, como o filme *Bonitinha, mas ordinária* (J. P. de Carvalho, 1963) e, de J. B. Tanko, *Asfalto selvagem* (1964) e *Engraçadinha depois dos trinta* (1966). *O beijo* (Flávio Tambellini, 1966) nos deu o exemplo raro de uma versão expressionista de Nelson Rodrigues.

Em 1972, Arnaldo Jabor realizou *Toda nudez será castigada*, explorando os limites entre o kitsch e a experimentação estética, entre a tragédia moderna e o melodrama, fazendo avançar o debate sobre a representação da experiência brasileira e retomando questões postas pelo tropicalismo em 1967-8. O filme capturou uma atmosfera irônica de autodesqualificação do brasileiro (que repica na alegoria de *Tudo bem*, em 1978), cômica e exasperada, presente já em *Bonitinha, mas ordinária*, na figura de Fregolente, que interpreta o burguês cafona, administrador de orgias. Desdobramentos nos anos 60-70 incluem a figura de J. B. da Silva, o político gângster de *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968), nítida derivação dos boçais rodriguianos cercados por uma locução radiofônica submetida à paródia.

A tragicomédia se afirma, então, como uma nova forma de qualificar o drama social brasileiro, e Jabor a radicaliza em 1975, ao adaptar o romance *O casamento*, no mais arriscado mergulho do cinema na representação do teatro “desagradável”. Há prolongamentos dessa opção na nova série de adaptações

de Nelson Rodrigues deflagrada em 1978 pelo sucesso de *A dama do loteação*, de Neville D’Almeida. É o apogeu do “filme brasileiro de mercado” (1978-83), da era Embrafilme. As sete adaptações desse período se localizaram entre a “cultura séria” e o mais direto apelo erótico, com resultado estético muito desigual. *A dama do loteação* (1978) e *Os sete gatinhos* (1980), de Neville D’Almeida; *O beijo no asfalto* (1980), de Bruno Barreto, *Engraçadinha* (1981), de Haroldo Marinho, e os filmes de Braz Chediak, *Bonitinha, mas ordinária* (1980), *Álbum de família* (1981) e *Perdoa-me por me traíres* (1983) compõem o ciclo naturalista já marcado pela TV, porém sexualmente mais liberado. Vale, no entanto, destacar o exercício do estilo folhetim em Haroldo Marinho Barbosa e a polêmica proposta de Neville resumida na fórmula “chanchada com filosofia e insolência calculada”.

O espírito da tragicomédia produziu sua melhor crítica ao machismo da comédia erótica através de *Guerra conjugal* (1974), de Joaquim Pedro de Andrade, adaptação de contos de Dalton Trevisan, outro escritor que satirizou a moral acanhada e o imaginário sexual da província, num universo afinado ao de Nelson. O filme de Joaquim Pedro mostra bem como o percurso das adaptações se inseriu num movimento maior do cinema brasileiro, que, a partir de 1969-70, saltou da tematização do mundo do trabalho e das questões sociais da vida pública para o “drama de família”: conflitos de gerações marcam o filme *Copacabana me engana* (Antônio Carlos Fontoura, 1969); a agressão doméstica e o crime passionai impulsioam os episódios de *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969); e a degeneração da casa-grande no estilo *Álbum de família* ganha lugar, sinalizando crises e mudanças, em *A casa assassinada* (Saraceni, 1970), *Os monstros do Babaloo* (Elyseu Visconti, 1970), *A culpa* (Domingos de Oliveira, 1971) e *Pecado mortal* (Miguel Faria Júnior, 1970).

No balanço entre Marx e Freud, prevaleceu o psicanalista: a abertura de *A culpa* cita um trecho de *Totem e tabu*, que serve de referência não apenas ao filme de Domingos de Oliveira, centrado no incesto, mas também ao universo rodriguiano. Antes de adaptar a obra maior de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassi-*

nada, Paulo César Saraceni já iniciara seu diálogo com esse escritor tão próximo de Nelson (não no tom nem na forma mas nos motivos e valores), em 1962, com *Porto das Caixas*, primeiro filme brasileiro moderno a focalizar a tragédia doméstica, a oposição mulher-forte X marido-medíocre e o ressentimento gerado por um ambiente provinciano. Saraceni retorna constantemente ao escritor mineiro, e sua reiteração dos motivos paralelos à obra de Nelson chegam a *O viajante* (1999), um destaque dos anos 90.

Há um modo de compor ambientes burgueses e “fazer significar” a cenografia ou o lado simbólico de uma fisionomia que permite destacar outro recorte de relações no cinema brasileiro. Há uma forma irônica de exibir tipos cafonas que ostentam uma relação desajeitada entre aparência viril e bigode, dado central no filme *Guerra conjugal*, de Joaquim Pedro (notadamente, em Nelsinho e Osíris), que nos lembra, pela inversão de sinal, figuras impositivas como a do jornalista Amado Ribeiro (atuação extraordinária de Daniel Filho), em *O beijo no asfalto*. Cenografia e fisionomia sugerem relações de longo alcance e com mais consequências a explorar.

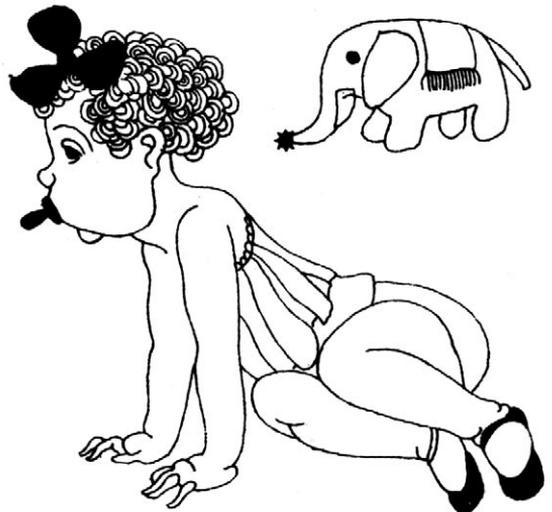
Voltemos a *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro, à sequência do crime passionai na casa do Rio de Janeiro. É notória a decoração da propriedade do “engenheiro”, cheia de quadros e esculturas, pinturas acadêmicas de mulheres, algumas envolvidas em lençóis, num jogo de ocultação e sedução. Tal galeria projeta uma vontade de civilização, um elo com a “alta cultura” que traz os códigos do *fin de siècle*, mas revela um gosto acanhado, antecipando a atmosfera do quarto, lugar do crime — o marido punindo a mulher infiel. A esposa lembra a composição dos quadros na parede, e o engenheiro traz o semblante e o bigode que sugerem a virilidade nos termos do melodrama. O engenheiro terá outros destinos: expiará a culpa em Minas, flertará com uma provinciana e casará pela segunda vez, num lance longe do final feliz. *Toda nudez*, de Jabor, começa com a entrada de Herculano num cenário aparentado a esse de *Ganga bruta*: o casarão cheio de quadros e imagens de mulheres na parede, a alternar modelos de sedução com figuras maternas, olhares da tradição. Com-

põe-se a mesma ambição de nobreza pelo excesso, no ambiente familiar mortício que será o cenário do suicídio de Geni. Há outras simetrias a aproximar os dois filmes, além das galerias a insinuar que o sexo aí tem um quê de crepuscular. Em ambos, há o segundo casamento, para recuperar o viúvo após o trauma, e há a constante melancolia masculina que, no caso do engenheiro, levamos a sério e, no de Herculano, observamos com ironia, em função de algo na fisionomia que tem a ver com o bigode. Nos dois filmes, a sugestão de uma engrenagem que os enreda vale como aceno a uma pulsão de morte.

Ao contrário do que acontece em *Ganga bruta*, em *Toda nudez é Geni* o pólo da experiência, e Herculano o da tosca inocência. Tosca porque fora de lugar e de hora, e porque não cai bem à figura do protagonista a situação final quando ele é observado por aquele excesso de imagens femininas penduradas na parede. Imagens-espelho desse tipo são freqüentes nos filmes que, entre os anos 60 e 80, adaptaram Nelson Rodrigues, corroborando a estilização do ambiente burguês presente na tela desde os anos 30, passando pela produção da Vera Cruz. Tais semelhanças expressam motivos ligados a uma cultura de classe que, no caso de Jabor, se apurou como expressão da decadência, tal como em *Guerra conjugal*, com outro estilo. Nos anos 1970, era já outro o olhar dirigido aos foros de distinção de uma camada que se desmoralizou esteticamente (embora eficaz no golpe militar) para a geração do Cinema Novo e teve tal desmérito decantado com muito brilho pelo tropicalismo, ou com muita dor pelo Cinema Marginal. É no espírito de um cinema alternativo, marginal a seu modo, que a força do cenário afirma-se de vez em *A serpente* (1980-82), de Alberto Magno, filme que destoa de todos os outros ao optar pelo espaço teatral e pelas cenas bloqueadas, e ao fazer uso constante de objetos, dispositivos e texturas com efeito simbólico, numa apropriação expressionista do imaginário bíblico. Aqui, a presença fantasmática da galeria de imagens (quadros, fotos, reproduções) tem outra função: confina a figura paterna, um *tableau vivant* pendurado na parede. *A serpente* é dissidência numa década que iniciou com a busca de um naturalismo — Boca

de Ouro (Avancini, 1990) — e encerrou com a elaboração maneirista, às vezes gótica, da ênfase cenográfica, seja em *Traição* (Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, 1998), seja em *Gêmeas* (Andrucha Waddington, 1999). Novas adaptações estão em curso, e o momento enseja uma reflexão sobre o país atenta às experiências fracassadas, impasses, marca de uma conjuntura rarefeita de projetos, tensionada pelas decepções de toda uma geração. *Traição* e *Gêmeas* selaram um novo paralelo entre os motivos rodriguianos e certa inclinação geral do cinema atual, pontuado pelo desfile amargo de cobradores malsucedidos.

Vale, nesse sentido, completar o percurso com *Amarelo manga* (2002), de Cláudio Assis, que traça um painel de experiências no “ventre” do Recife (cidade natal de Nelson), tingidas pela metáfora viscosa das secreções e texturas amarelas (lembrando as incontinências de *O casamento*), face grotesca de uma demanda que insiste nos corpos e se faz exprimir a cada minuto, fazendo girar uma máquina de inversões rodriguianas: o moralista é devasso, o criminoso é santo, a despuorada vive em abstinência, angustiada. No centro, o percurso da evangélica, que enseja a provocação direta do próprio Assis no meio do filme: “o pudor é a forma mais inteligente de perversão”.



NELSON RODRIGUES e o CINEMA



Obra filmada

(adaptações para cinema e televisão)

Participações

(argumento, diálogos, cinejornais)

O espectador

(filmes que influenciaram vida e obra)

Universo rodriguiano

(paralelos com a obra)

Homenagens

MEU DESTINO É PECAR

Manuel Pelufo

SÃO PAULO, 1952, P&B, 35 MM, 72 MIN.

PRODUTORA: Companhia Cinematográfica Maristela PRODUÇÃO: Mário Civelli DIÁLOGOS: Carlos Ortiz ADAPTAÇÃO: Manuel Pelufo (baseada no romance homônimo de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA: Mário Pagés MONTAGEM: José Cañizares CENOGRAFIA: Luciano Gregory, Franco Ceni e Francisco Balduino MÚSICA: Henrique Simonetti ELenco: Antonieta Morineau, Alexandre Carlos, Zilah Maria, Rubens de Queiroz, Maria de Lourdes Lebert, Great George, Nair Pimentel, Ilza Menezes, Iracema, Diana Lepore, José Penteado, Adolfo Leicys, Artur Carvalhal, Ayres Campos, Raul Breda, João Pinto de Oliveira

OBRA FILMADA

Esta primeira adaptação de um texto de Nelson Rodrigues para o cinema não foi feliz. A condenação geral, de hoje e da época, não se dirigiu à trama, embora alguns críticos de índole mais moralista — Pedro Lima, Salvyano Cavalcanti de Paiva — ou orientação católica — Hugo Barcelos — tenham frisado o lado doentio e mórbido das situações. A grande maioria preferiu insistir na inépcia do diretor Manuel Pelufo em ficar à altura de seus modelos.

Nelson adorava as obras de Val Lewton, provavelmente por seu caráter gótico, e por isso *Meu destino é pecar* não o desagradou de todo. Escondido sob o pseudônimo de Mabert, ele escreve no *Diário da Noite* (11 de janeiro de 1952) uma apreciação bastante elogiosa e publicitária. Mas, ao ver o filme em primeira



mão nos estúdios da Maristela, Nelson cumpre o ritual: deixa bastante claro que só gostou de duas coisas, a fotografia de Mário Pagés e a atuação de Zilah Maria, a “louca”.

Vista de hoje, a fotografia mostra-se eficaz em criar certo suspense visual e coadjuva bem certos climas de mistério, embora esteja longe de ser expressionista. Há uma leve construção barroca, explicada pela formação de Pagés e pela origem de Pelufo, que vinha do México e da Venezuela, onde fora assistente de Emilio Fernandez. A interpretação da atriz seria quase unanimemente reprovada pelo que continha de exagero ou de grotesco. Justamente o que agradou o autor do folhetim, talvez mais por contraste com a opção naturalista do restante do elenco e provavelmente da direção, do que por méritos da intérprete. Aqui, é provável, encontra-se o cerne para os reparos velados de Nelson. Não era falta de competência estética e artística, nem Suzana Flag acreditava em uma redenção do cinema brasileiro — no depoimento ao MIS-RJ em 1967, Nelson comentou que o livro fora “muito mal adaptado” para o rádio e o cinema. Não o incomodava tanto a introdução de um final feliz, cacoete cinematográfico, traidor certamente da natureza profunda de sua escrita; o que o incomodava era a diferença de tom entre Zilah e os demais.

Pelufo, como roteirista e diretor, erra ao baixar a voltagem e o tom do original. Ao diminuir a rocambolesca trama, reduzindo o cípoal de desejos, traições e mal-entendidos, inviabiliza a carga hiperbólica e repetitiva que retira esse universo de sua banalidade cotidiana. Para o escritor, isso feria de morte seu original. Para o público ainda restava um enorme e inédito desfile de teratologias. Não conheço nenhum filme anterior, dos dramalhões do mudo, passando por *Gangue bruta* e *O ébrio*, que invista de modo tão direto e intenso nas taras e “desvios” de uma família. Estava aberta a senda. Nelson Rodrigues chegara ao cinema.

Hernani Heffner

BOCA DE OURO

Nelson Pereira dos Santos

RIO DE JANEIRO, 1962, P&B, 35 MM., 101 MIN.

PRODUTORA: Copacabana Filmes PRODUÇÃO: Jarbas Barbosa e Gilberto Perrone ROTEIRO E ADAPTAÇÃO: Nelson Pereira dos Santos (baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues) ELENCO: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Maria Lúcia Monteiro, Ivan Cândido, Adriano Lisboa, Geórgia Quental, Maria Pompeu, Sulamith Yaari, Rodolfo Arena, Wilson Grey, Pérola Negra, Hildemar Barbosa, Ricardo Lima, Paulo Copacabana, Francisco Santos

OBRA FILMADA

Eis um filme feito para dar certo nas bilheteiras: a primeira adaptação do teatro do autor mais polêmico e proibido do teatro nacional, protagonizada pelo cunhado e dirigida por um diretor moderno, acompanhada de um concurso de seios, em plenos anos 60! Sucesso na certa ou fracasso retumbante, sem meio-termo.

Por detrás da cena, no entanto, o clima era outro. Nelson Pereira dos Santos, militante da esquerda e fã do neo-realismo, não tinha afinidade com a exacerbação de Nelson Rodrigues; e Odete Lara achava tudo falso, mesmo os celebrados diálogos do autor. Ambos fizeram o filme pelo cachê. Acontece que, por ironia do destino, *Boca de Ouro* resultou num ótimo trabalho do diretor e quase certamente na melhor interpretação da bela atriz. De quebra, ainda fez muito sucesso de bilheteria, desencadeando a primeira fase de adaptações das peças rodriguianas.



A estrutura deste filme é nitidamente influenciada pelo *Rashomon*, de Kurosawa. Um personagem conta a mesma história de maneira diferente, de acordo com as suas circunstâncias emocionais. O enredo, saído das sensacionalistas páginas policiais cariocas dos anos 50, fala do jogo do bicho, tema ainda virgem no teatro sério da época. E tem grã-finas, dignas das colunas de Ibrahim Sued e Jacinto de Thormes, envolvidas com o baixo mundo das navalhadas e assassinatos.

De um lado, temos uma adaptação fiel do espetáculo teatral, com os diálogos aparentemente coloquiais, a um passo da comédia e do dramalhão — destaque para o desempenho magistral de Jece Valadão, fazendo o tipo cafajeste carioca que marcou sua carreira. De outro, o realismo social do diretor, em duas seqüências antológicas: a conversa entre Leleco e Celeste numa passarela da Central do Brasil e a cena final no necrotério, com d. Guigui, o marido e os jornalistas.

Este é um exemplo do melhor cinema industrial carioca pós-chanchada, porém anterior ao golpe militar. Está muito próximo, por exemplo, de *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, e *Engraçadinha depois dos trinta*, *Asfalto selvagem* e *Massacre no supermercado*, de J. B. Tanko — todos produzidos ou co-produzidos por Herbert Richers. Comercial, eficiente e popular, uma corrente promissora, ainda pouco estudada, castrada pela chegada do Cinema Novo. **João Carlos Rodrigues**



BONITINHA MAS ORDINÁRIA

J. P. de Carvalho

RIO DE JANEIRO, 1963, P&B, 35 MM., 100 MIN.

PRODUTORA: Magnus Filmes PRODUÇÃO: Jece Valadão e Joffre Rodrigues ARGUMENTO E ROTEIRO: Jece Valadão FOTOGRAFIA: Amleto Daissé MONTAGEM: Rafael Justo Valverde e Lúcia Erita MÚSICA: Carlos Lyra ELENCO: Jece Valadão, Odete Lara, Ambrósio Fregolente, Angela Bonatti, Ribeiro Fortes, Ida Gomes, Sandra Menezes, Maria Gladys, Roberto Batalin

OBRA FILMADA

A peça *Bonitinha, mas ordinária* (1962), pensada primeiramente como argumento cinematográfico, possui um caráter exemplar. A hesitação de Edgard diante do gordo cheque oferecido pelo dr. Werneck em troca do casamento com sua filha violada é motor da engrenagem que movimenta ressentimento, culpa, degradação e redenção. A proximidade com o Dos-toievski de *O idiota* é evidente. Na peça de Nelson Rodrigues, a força dos personagens subverte a simplicidade da parábola moral e esboça uma sátira da modernização conservadora. Edgard e Ritinha chupando Chicabom após um conflito ou a leitura de *Querida* e a discussão de questões familiares entre Ritinha e suas irmãs.



No filme, ganha espaço o naturalismo mais convencional, embora a criatividade dos diálogos permaneça e a interpretação de Fregolente (dr. Werneck) surpreenda. *Bonitinha, mas ordinária* é um bom exemplo do “desrecalque” sexual que o cinema brasileiro do início dos anos 60 promoveu. Os corpos ganham um tratamento melhor (destaque para Odete Lara) e os diálogos despudorados (Fregolente e Jece Valadão) viram um acontecimento. A cena em que o dr. Werneck é apresentado de toalha é digna de nota pelo teor cômico-grotesco. Com seus trejeitos advindos da comédia cinematográfica popular, Fregolente cria um tipo que resume bem a fauna de Nelson Rodrigues: o burguês boçal. Esse dr. Werneck, irônico e impiedoso, vai imprimir no filme um tom de crueldade implacável, que depois servirá de base para as interpretações do ator nas futuras comédias eróticas.

Se por um lado o filme mercantiliza a grife Nelson Rodrigues, por outro a aclimação dos diálogos do dramaturgo vai ser decisiva para composição do som e da imagem no cinema brasileiro, ainda em fase de experimento naquela época. **Adilson Inácio Mendes**



ASFALTO SELVAGEM

J. B. Tanko

RIO DE JANEIRO, 1964, P&B, 35 MM., 99 MIN.

PRODUTORA: P. C. Herbert Richers e J. B. Tanko Filmes PRODUÇÃO: J. B. Tanko, Alexandre Horvat e Adalberto Vieira ROTEIRO: J. B. Tanko (baseado em romance homônimo de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA: Tony Rabatoni MONTAGEM: Rafael Justo Valverde MÚSICA: João Negrão ELENCO: Vera Viana, Jece Valadão, Maria Helena Dias, Ambrósio Fregolente, Nestor Montemar, Milton Carneiro, Roberto Duval, Lícia Magno, Tina Gonçalves

OBRA FILMADA



J. B. Tanko transformou os tipos e situações rodriguianos em sua matéria-prima, quer nas chanchadas epigônicas dos 60, quer nas comédias e dramas dos 70. Nas adaptações, Tanko conseguiu unir a origem européia ao melodrama mexicano e dar uma resposta consistente às provocações do texto de Nelson Rodrigues. *Asfalto selvagem* é fiel ao folhetim. Já na abertura somos inseridos em uma narrativa cíclica, como convém ao mito, e levados a conhecer o passado remoto de Engraçadinha. O flashback indica o mundo rural como origem, e lembra a transposição clássica do desenraizamento da terra e posterior inserção urbano-industrial; o desejo é o motor das ações. Esse aspecto é particularmente feliz na seqüência da fusão de corpos, signo de atualidade diante do psicodelismo nascente.

A narrativa vem para o presente — a morte —, e retorna a um flashback em que tudo será esclarecido. A estrutura, incomum para um filme brasileiro, não desnorreia o espectador, em grande parte por causa do trabalho de montagem de Rafael Justo (escolhido, em seguida, para montar *Deus e o Diabo na Terra do Sol*). Os cortes criam homologias sonoro-visuais (palavra *sexo* X imagem da carne de açougue) e antíteses (*Zózimo de terno na sarjeta* X *Engraçadinha de baby-doll na cama*), costuras que privilegiam deslocamentos mecânicos e ópticos (zoom) da câmara e elipses extraordinárias que vão sufocando o drama. Não há pausas, interlúdios, idílios nem outros artifícios para privilegiar, por exemplo, a nudez.

Tanko tem consciência de que a sociedade é mais uma ave de rapina do que voyeur. Insere uma advertência de que a obra (livro e filme) busca efeito moralizador, contra a decadência dos costumes, mas faz isso por cima do corpo insinuante de Vera Viana. Esse tom permeia a composição dos diálogos, a dicção, a música — o dado mais moderno e irônico da narrativa, em bela trilha de João Negrão —, e o uso da iluminação, recortando e reenquadrando corpos.

Asfalto selvagem mostra-se ágil, dinâmico, moderno, bem narrado e sem nenhuma evidência de síndrome de naftalina. Ponto para Tanko. *Hernani Heffner*

A FALECIDA

Leon Hirszman

RIO DE JANEIRO, 1965, P&B, 35 MM., 85 MIN.

PRODUTORA: P. C. Meta PRODUÇÃO: Joffre Rodrigues e Aluisio Leite Garcia ROTEIRO E ADAPTAÇÃO: Eduardo Coutinho e Leon Hirszman (baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA: José Medeiros CÂMERA: Dib Lutfi ELENCO: Fernanda Montenegro, Ivan Cândido, Nelson Xavier, Paulo Gracindo, Dinorah Brillante, Joel Barcellos, Virginia Valli

OBRA FILMADA

Antes de Arnaldo Jabor, as adaptações de Nelson Rodrigues para o cinema carregavam invariavelmente um quê envergonhado, como se fosse preciso ao cineasta justificar-se por estar mexendo com esse tipo de texto.

Desde os letreiros, aliás, sabemos que o filme se baseia em uma “estória de Nelson Rodrigues”, nada mais. O roteiro de Eduardo Coutinho e Leon Hirszman confirma a tomada de distância do universo rodriguiano. O tom explosivo é violentamente rebaixado, o tempo é distendido, os personagens como que se calam para que as imagens falem. Belas e austeras imagens, convém notar,



que parecem aspirar à conciliação entre uma *mise-en-scène* jansenista, acrescida de um toque de *nouvelle vague*, e um clima de subúrbio carioca criado com muita eficácia.

A música dos letreiros não deixa dúvida quanto à natureza deste filme, que utiliza um quadro popular (não foge a ele), mas procura, plano após plano, tomar distância do que existe de irremediavelmente popular no texto original. Em definitivo, *A falecida* é um filme sobre o povo, mas não para o povo; sobre o subúrbio, mas não para o subúrbio.

Leon Hirszman observa, como um aplicado voyeur, esse mundo de que Nelson Rodrigues partilha intensamente. Tudo parece concebido para reforçar a distância em relação a Nelson e afirmar o caráter intelectual, cinema-novista, *distingué*, em suma, do filme: a luz de José Medeiros, por exemplo, e sobretudo a interpretação terrivelmente sóbria, contida e em todos os sentidos admirável de Fernanda Montenegro.

É como se Leon julgasse o mundo de Nelson bruto demais e buscasse adaptá-lo. Leon acredita em psicologia, e assim desenvolve a personagem de Zulmira, a mulher obcecada pela morte, que buscará, num grande funeral, compensação às humilhações terríveis desta vida.

O mundo de Nelson é, com efeito, bruto. Não só bruto, como trágico. A vida se passa de questões sociológicas ou psicológicas. Tudo pode ser resumido pela história da filha do bicheiro que morre esmagada entre um bonde e um ônibus. Nada nos protege. A vida é aberta a todos os acasos, a todas as adversidades.

Assim, a toada trágica de Nelson Rodrigues vai se infiltrando no filme, quase como que à sua revelia, mas de maneira insofismável. Nelson está no marido desempregado, no ex-amante, no fato de existir ex-amante etc. Mais do que ninguém, está nos papa-defuntos. É impossível não reter a cena em que Nelson Xavier descreve um enterro para Zulmira: como a sonoridade de cada palavra é erotizada, a ponto de essa conversa sobre a morte nos parecer insuportavelmente pornográfica.

Em Nelson Rodrigues a infidelidade é uma figura recorrente, e não deixa de ser interessante que certos filmes — *A falecida*, *Boca de Ouro* — tragam esse charme. Quanto mais se distanciam de Nelson, mais se aproximam, de forma arrevesada, infiel, envergonhada, mas não menos devota, do que viria a acontecer desde que, com *Toda nudez será castigada*, Jabor deixou de se basear em “uma estória de” para buscar uma fidelidade canina, e não menos interessante, ao dramaturgo. *Inácio Araujo*

O BEIJO

Flávio Tambellini

OBRA FILMADA

RIO DE JANEIRO, 1966, P&B, 35 MM., 78 MIN.

PRODUTORA: Serrador Companhia Cinematográfica e Flávio Tambellini P. C. PRODUÇÃO: Flávio Tambellini

DISTRIBUIDORA: Columbia Pictures ROTEIRO: Flávio Tambellini, Glauro Couto e Geraldo Gabriel (baseado na peça *Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues) DIÁLOGOS: Nelson Rodrigues

CORREOGRAFIA: Jerry Maretzky FOTOGRAFIA: Tony Rabatoni, Amleto Daissé e Alberto Attili MONTAGEM: Lupe e Luiz Elias CENOGRAFIA: João Maria dos Santos MÚSICA: Moacir Santos ELENCO: Reginaldo Farias, Ambrósio Fregolente, Jorge Dória, Norma Blum, Nelly Martins, Xandó Batista, Elieser Gomes, Elizabeth Gasper, Glauce Rocha, Jorge Cherques, Miriam Persia, Raul da Mata, Betty Faria, Giorgia Quental, Liana Duval, Paulo Max, Miguel O. Schneider, Marilena de Carvalho.

Antíteses, hipóboles, paradoxos, e outras figuras de linguagem estão a serviço de um contido paroxismo no teatro de Nelson Rodrigues. Mas não retratam uma opulência intrínseca à cena; realçam a tibieza do mundo e a falta de densidade aparente dos seres. Os dramas dos subúrbios pobres do Rio de Janeiro não galvanizavam nem mobilizavam nenhum aspecto local em que pese a lembrada dicção carioca. O próprio Nelson insistia no caráter universal de suas composições teatrais.

As adaptações cinematográficas de sua obra realizadas no início dos anos 60 pareciam desmentir esse postulado ao realçar o ritmo da cidade e o tecido social como identidades da escrita rodriguiana. Sem aceitar de todo essa constatação, o dramaturgo matizava um pouco a questão em seu depoimento ao MIS-RJ: “o homem só existiria em função do vizinho, da rua, das esquinas, dos credores, das paisagens que percorre”, o que equivalia a dizer que o drama humano é o mesmo em qualquer parte, variando no tom mas não na essência.



Essa contradição parece estar no cerne da opção estética de Flávio Tambellini. Sua singularidade no rol das transposições rodriguianas, alterando o enredo da peça, esvaziando a componente social e geográfica, lapidando a tipologia interpretativa e emprestando um look expressionista à composição o coloca em um patamar diferente. Nelson não gostou do resultado e creditou o fracasso do filme à ambição artística do projeto, chamando Tambellini de “Kafka do Circo Democrata”. A virulência do julgamento sugere um desvio bem mais acentuado que o normal, até mesmo uma traição.

O beijo concentra-se no tema da morbidez,

de resto presente na peça, a ponto de inventar e justificar o comportamento do jornalista Mário Ribeiro através de um sentimento de culpa da morte do filho. O expressionismo visual e sonoro justifica-se não apenas como exercício de estilo, mas como leitura conceitual e estética do tema. Mais uma vez, ecoam rebatimentos de Hitchcock (*Rebecca*), Welles (*Soberba*) e principalmente Wyler, de onde provavelmente saiu a moldura artística do filme. Pode-se aventar ainda uma linhagem nacional, que envolva Khouri e Rubem Biáfara. Originalmente, o expressionismo tratava o tema da morte com forte ressonância alegórica. Meio século mais tarde, e tendo a variante hollywoodiana como referência, o que se retoma da proposição tem ares ornamentais, fazendo com que o enredo jamais se confunda com os atributos da encenação. O lado sombrio do Rio de Janeiro positivamente não combina com certo *chiaroscuro*. *Hernani Heffner*

ENGRAÇADINHA DEPOIS DOS TRINTA

J. B. Tanko

RIO DE JANEIRO, 1966, P&B, 35 MM., 95 MIN.

PRODUTORA: Cinematográfica Herbert Richers e J. B. Tanko Filmes PRODUÇÃO: Nelson Rodrigues e Herbert Richers ROTEIRO: J. B. Tanko (baseado em argumento de Nelson Rodrigues) DIÁLOGOS: Nelson Rodrigues FOTOGRAFIA: José Rosa MONTAGEM: Rafael Justo Valverde MÚSICA: Roberto Nascimento BLENCO: Irma Alvarez, Fernando Torres, Vera Viana, Nestor Montemar, Mário Petraglia, Carlos E. Dolabella, Cícero Costa, Cláudio Cavalcanti

OBRA FILMADA

Nelson Rodrigues sempre disse que sua formação literária começou com os grandes folhetinistas franceses: Ponson du Terrail (*As aventuras de Rocambole*), Michel Zevaco (*Pardaillan, O pátio dos milagres*), Alexandre Dumas, pai (*Os três mosqueteiros, A rainha Margot*) e filho (*A dama das camélias*). Em seus enredos não faltam ação e romance, características fundamentais daquele gênero que, com certeza, também serviu de inspiração aos folhetins que Nelson escreveu, e que vão, num crescendo de qualidade, de *Meu destino é pecar a Asfalto selvagem*.

Esse último figura entre as obras mais bem-sucedidas da fase das tragédias cariocas. Publicado no jornal *Última Hora*, e depois em dois volumes, *Asfalto selvagem* é verdadeiramente popular. O sucesso da primeira parte, *Engraçadinha, dos doze aos dezoito*, exigiu uma seqüela, *Engraçadinha depois dos trinta*. O clima é trágico no primeiro livro, e tragicômico no segundo. O intrincado enredo conta-nos a trajetória de uma jovem provinciana que fica grávida



do primo e desencadeia uma tragédia que provoca a morte do amado (na verdade seu irmão) e do próprio pai. Quinze anos depois, radicada no Rio, ela vê ressurgirem os fantasmas do passado. Apesar de atrair e despertar devassidões, no fundo *Engraçadinha* é pura, quase ingênua.

Em 63, seguindo o sucesso de *Boca de Ouro*, o cineasta J. B. Tanko adaptou a primeira parte do livro, e a chamou de *Asfalto selvagem*. O filme estreou no ano seguinte, às vésperas do golpe militar, e estourou na bilheteria. Mas foi imediatamente proibido, a pedido de um grupo de esposas de oficiais do Exército. Mesmo assim, em 1966, Tanko realizou *Engraçadinha depois dos trinta*.

Numa entrevista para a revista *Filme Cultura*, Nelson demonstrou apreço pelos dois filmes. Com efeito, a adaptação de *Engraçadinha depois dos trinta* mantém toda a mordacidade do original. Pontuando a tragédia da família suburbana, temos o dr. Odorico, um esperalhão ridículamente apaixonado — numa grande interpretação de Fernando Torres, ator bissexto, que brilha como poucos no cinema nacional. E, como não podia faltar, há uma bela cena de “sexo artístico”, dentro de um carro na chuva; além de ótimos diálogos, alguns dos melhores escritos pelo dramaturgo. O filme é um bom registro audiovisual de como a obra de Nelson era vista pela maioria de seus contemporâneos: onde hoje em dia descobrimos crítica social, divertimento e estilo, eles só viam comercialismo e escândalo. *João Carlos Rodrigues*

TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA

Arnaldo Jabor

RIO DE JANEIRO, 1973, COR, 35 MM., 107 MIN.

PRODUTORA: P. C. R. F. Farias, Ventania P. C. PRODUÇÃO: Paulo Porto ROTEIRO: Arnaldo Jabor (baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA E CÂMERA: Lauro Escorel DIREÇÃO DE ARTE: Régis Monteiro MONTAGEM: Rafael Justo Valverde DIREÇÃO MUSICAL: Paulo Santos. MÚSICAS: Astor Piazzola; Roberto e Erasmo Carlos; Carl Orff; George M. Cohan e Al Jolson; Quincy Jones ELenco: Darlene Glória, Paulo Porto, Paulo César Pereiro, Paulo Sacks, Isabel Ribeiro, Hugo Carvana, Elza Gomes, Henriqueta Brieba, Sérgio Mamberti, Abel Pêra

OBRA FILMADA

Até hoje, a mais brilhante tradução de Nelson Rodrigues para o cinema.

Arnaldo Jabor adapta a peça com indisfarçável admiração, mas também plena autonomia. No percurso, recebe o auxílio luxuoso e explosivo de Darlene Glória. A exuberância de sua performance reforça o caminho tomado pela adaptação que, entre as tantas mudanças, desloca o foco de Herculano para Geni. Os conflitos de Herculano têm maior peso na peça, especialmente nos diálogos com o médico e o padre, personagens excluídos da adaptação. O filme traz um Herculano com menos nuances e ainda mais fraco nas suas indecisões. Enquanto Geni surge grandiosa, impulsiva — pouco resta do traço interesseiro que a personagem demonstra no início da peça. Movida por suas paixões e obsessões, que irão levá-la ao suicídio, ela encarna à perfeição a máxima do melodrama que o título brasileiro de *Leave her to heaven* (John Stahl, 1945) soube sintetizar tão bem: amar foi minha ruína.

Numa estratégia curiosa, a adaptação não se aproveita tanto quanto poderia do apelo que a peça exerce com suas passagens de tom cômico ou de irresistível coloquialidade, além das proverbiais frases de efeito rodriguianas. José Lino Grünwald, por exemplo, que só tem



elogios ao filme, vai lamentar a supressão do diálogo em que Serginho implica com o pai: “O senhor agora põe talco nos pés?”. A maior aposta de Jabor para estabelecer a ponte com o grande público é o melodrama, incluindo aí até mesmo a telenovela, território já trilhado por Darlene Glória.

Tropicalista, o filme embaralha elementos de variadas estirpes, numa mistura que pode vir carregada de ironia mas também do sentimento mais arrebatador. À predominância do melodrama e de suas variações mais ou

menos nobres, Jabor incorpora com desenvoltura outros tratamentos e estilos. É assim que cruzamos com o cinema documental (a filmagem na rua, com os personagens atuando em meio ao movimento intenso de carros e pessoas), as comédias eróticas da época (o encontro do viúvo moralista com a prostituta impetuosa), a chanchada perversa (o discurso do comissário, o comportamento dos presos na cela) e o musical (com Darlene cantando boleros ou rodopiando, feliz, na rua e em casa).

A claustrofobia do ambiente familiar, que assombra toda a obra de Nelson, ganha impressionante tradução nas imagens de *Toda nudez*. Por meio de enquadramentos, iluminação e lentes que distorcem proporções, os cômodos das casas transformam-se em ambientes tumultuados, verdadeiras câmaras mortuárias, que se revelam nos corredores estreitos, nas perspectivas alongadas, nas paredes, colunas e janelas que cercam os personagens em cena. O contraste com o quarto de Geni no bordel é flagrante. São três portas-janelas que se abrem para rua, numa exposição literal da intimidade e do desejo. As conseqüências de tamanha ousadia? *Toda nudez será castigada.* Luciana Corrêa de Araújo

O CASAMENTO

Arnaldo Jabor

RIO DE JANEIRO, 1975, COR, 35 MM., 96 MIN.

PRODUTORA: Ventania P. C., P. C. R. F. Farias PRODUÇÃO EXECUTIVA: Paulo Porto FOTOGRAFIA: Dib Lufti MONTAGEM: Rafael Justo Valverde ELENCO: Adriana Prieto, Paulo Porto, Camila Amado, Nelson Dantas, Mara Rúbia Carlos Kroeber, Érico Vidal, André Valli, Ambrósio Fregolente, Cidinha Milan, Abel Pera

OBRA FILMADA

No buliçoso ano de 1968, Nelson Rodrigues publica o romance *O casamento*. O tema parte de uma das subtramas de *Bonitinha, mas ordinária*: a crise desencadeada pelo anunciado enlace matrimonial de uma jovem da classe média alta. O assunto é a dissolução da família e do próprio mundo burguês, e diante do leitor desfilam personagens de arrepiar: a protagonista, que tem com o pai uma relação quase incestuosa; a secretária que ama o patrão que a despreza; um funcionário público casado com uma leprosa; o playboy filhinho de papai que faz pega de carro; o homossexual que se exhibe diante do pai paralítico. A sociedade desmorona, mas a jovem Glorinha vai casar. Um moralismo acachapante desnuda os podres da humanidade, com a fúria de um patriarca ofendido.



O livro foi proibido durante a ditadura, embora o autor, auto-intitulado “o reacionário”, apoiasse os militares publicamente. Essa contradição de ser conservador na vida e demolidor na obra também sofreu Otávio de Faria, cujo livro *O lodo das ruas* (1942), com sua impiedosa radiografia de uma classe social, pode ser considerado um ancestral de *O casamento*.

O filme de Jabor foi feito logo depois do sucesso de *Toda nudez será castigada*, que inaugurou o segundo ciclo de adaptações rodriguianas. Como em toda obra de Nelson, o texto é o paraíso dos atores inteligentes: aparentemente coloquial, mas na verdade muito estudado, o diálogo se faz aos solavancos de interrupções, suspiros, frases inacabadas, a um milímetro da comédia e do dramalhão. É difícil acertar. E aqui, sob o comando do diretor,



brilham particularmente Paulo Porto, Camila Amado, Érico Vidal e Adriana Prieto. Esta, falecida num desastre antes da dublagem, que foi feita por Norma Blum.

O casamento é um filme bem-resolvido. A *mise-en-scène* frenética combina às mil maravilhas com a violência dos diálogos e a rapidez da ação. E, numa polêmica e bem-sucedida trilha sonora, o tango moderno de Piazzolla sublinha essa tragédia carioca, muito bem aceita pela crítica e pelo público. Aqui, como poucas vezes antes e depois, temos Nelson em pleno apogeu. *João Carlos Rodrigues*

A DAMA DO LOTAÇÃO

Neville D'Almeida

RIO DE JANEIRO, 1978, COR, 35 MM., 105 MIN.

PRODUTORA: Regina Filmes, Embrafilme PRODUÇÃO: Nelson Pereira dos Santos ADAPTAÇÃO: Neville D'Almeida (baseada em conto homônimo de Nelson Rodrigues) DIÁLOGOS: Nelson Rodrigues FOTOGRAFIA: Edson Santos MONTAGEM: Raimundo Hígino ELENCO: Sônia Braga, Nuno Leal Maia, Jorge Dória, Paulo César Pereio, Márcia Rodrigues, Iara Amaral, Cláudio Marzo, Roberto Bonfim, Paulo Villaça

OBRA FILMADA

Não é fácil explicar por que este filme se tornou um fenômeno de público desde a estréia. Mas tentarei — e minha hipótese é que Sônia Braga foi a peça-chave.

Em *A dama do lotação*, Sônia Braga deveria sair do universo “progressista” e sociológico de Jorge Amado para encarar o mundo “reacionário” e psicológico de Nelson Rodrigues. No papel de Solange, ela se transformaria, de virgem tímida e esposa frígida, em uma mulher insaciável, que devora desconhecidos pelas ruas do Rio de Janeiro.

O roteiro do filme teve colaboração do próprio Nelson que o adaptou de uma das narrativas de *A vida como ela é...* Mas é preciso assinalar o quanto o filme revolucionava o universo moral rodriguiano, como lembrou na estréia o crítico Ronaldo Noronha. Solange retorna ao casamento não como uma prostituta arrependida, como gostaria a sociedade patriarcal, mas como uma mulher razoavelmente liberada e conciliada com o seu desejo. É menos a trama, porém, que desestabiliza a regra culpabilizadora e muito mais a *mise-en-scène*, com sua constante afirmação da força libertária do desejo, no caso, do desejo de uma mulher, exposto sem muitas amarras. Posso estar enganado, mas esta foi a primeira encenação em que uma personagem feminina de Nelson Rodrigues conseguia escapar



positivamente do labirinto espiritual do escritor, com suas armadilhas de ressentimento, remorso e frustração sexual.

Se o sexo era o motor da libertação de Solange, o erotismo do filme era a bomba que implodia o espiritualismo pequeno-burguês do enredo. É justamente o erotismo exarcebado de *A dama do lotação* que deixa patente, aos olhos do espectador, a positividade do desejo feminino. É certo que o filme nos converte em voyeurs de seu exibicionismo, mas, ao mesmo tempo, perversamente,

nos faz testemunhar tudo pelo viés da mulher, que passa a agente da ação sexual, submetendo sucessivos machos ao seu gozo.

Naquele contexto preciso, da década de 70, tal filme representou uma visão bastante revitalizadora da pesada herança rodriguiana, feita com aval do próprio dramaturgo. Neville D'Almeida, oriundo do cinema *underground*, realizou *A dama do lotação* com um olhar debochado, antiteatral e anticulpabilizador, que encarava parodicamente a dramatização entre quatro paredes da dialética entre sexo e remorso, contrapondo a isso um cinema livre e irreverente, que corria pelas ruas atrás do desejo de uma mulher.

Tal liberdade de estilo e desprendimento moral não teriam tido, porém, tanto impacto não fosse o filme a culminância da carreira de uma atriz e, mais do que isso, do processo de construção de uma nova figuração da mulher no imaginário brasileiro — processo esse que competiu a Sônia Braga protagonizar, como se ela atendessem a um misterioso desígnio de nossa história cultural. *Alcino Leite Neto*

BONITINHA, MAS ORDINÁRIA OU OTTO LARA RESENDE

Braz Chediak

RIO DE JANEIRO, 1980, COR, 35 MM., 105 MIN.

PRODUTORA: Sincrocine PRODUÇÃO: Pedro Carlos Rovai ROTEIRO: Gilvan Pereira, Sindoval Aguiar, Jorge Laclette e Doc Comparato (baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues) DIÁLOGOS: Nelson Rodrigues FOTOGRAFIA: Hélio Silva MONTAGEM: Rafael Justo Valverde MÚSICA: John Neschling ELENCO: Lucélia Santos, José Wilker, Vera Fischer, Carlos Kroeber, Milton Moraes, Sônia Oiticica, Xuxa Lopes, Wilson Grey

Na época do lançamento de *Bonitinha*, mas *ordinária* ou *Otto Lara Resende* — uma inversão do título da peça —, os anúncios de jornal insistiam na presença de sexo explícito no filme. Entretanto, poucos anos antes, o lançamento de *O império dos sentidos* — consagrado pela crítica apesar das cenas de sacanagem — abriu a senda para representações mais pesadas e autênticas. Em um descompasso que o dramaturgo não percebeu e este filme não trabalhou, o moralismo

defendido na peça através de Edgard já estava ultrapassado diante do novo patamar simbólico atingido pelo sexo. Embora as cenas parecessem naturais, comparadas ao nascente explícito nacional — *Coisas eróticas* etc. —, o que ocorria era uma desnaturação do ato, levando-o a ser grosseiro, no sentido de inconcluso, de falso.

Nada mais estranho ao universo rodriguiano do que esse esvaziamento dos sentidos míticos e carnavais embutidos no texto. Diga-se a favor do filme que ele tenta dar conta da discussão do conceito de verdade e seus reflexos pelos comportamentos de classe, formação cultural e impulso mítico. A estrutura formal retoma a estratégia de *Rashomon*, mas sem alcançá-la. A repetição da chuva e a variação dos pontos de vista não acrescentam sentido simbólico ou ambigüidade narrativa. O aspecto mais interessante dos três flashbacks é a maneira como é enquadrada a paisagem. No primeiro sobressai o lixo industrial, no segundo a paisagem natural e a longínqua presença urbana, e no terceiro os elementos da natureza, terra e água. Com isso poderia-se perceber a existência de outro momento histórico, posterior à obra rodriguiana, e de uma nova ligação entre a origem mítica, a expulsão do homem do paraíso por causa da mulher, e o momento seguinte, a construção da cultura. Não se percebe que a ditadura militar está no fim e o projeto de nação gestado entre os anos 30 e 60, pano de fundo da obra de Nelson, está se transformando de forma acelerada. Em 1980, a trama não choca mais e as situações sociais estão ultrapassadas.

A luz geral utilizada no filme, uma regressão aos primeiros tempos do mudo, permeia boa parte da produção nacional da época, como se indicasse uma falta de opção, um desnorteamento. *Bonitinha, mas ordinária* é monócórdico e carente da alta voltagem dramática do original. *Hernani Heffner*



OS SETE GATINHOS

Neville D'Almeida

RIO DE JANEIRO, 1980, COR, 35 MM., 109 MIN.

PRODUTORA: Cineville, Embrafilme e Terra Filmes PRODUÇÃO: Scarlett Moon de Chevalier ROTEIRO: Gilberto Loureiro e Neville D'Almeida FOTOGRAFIA: Edson Santos MONTAGEM: Marco Antonio Cury MÚSICA: Lulu Santos, A Cor do Som ELENCO: Lima Duarte, Cristina Aché, Regina Casé, Thelma Reston, Ary Fontoura, Sura Berditchevsky, Antônio Fagundes

OBRA FILMADA

A visão predominante que se tem hoje da obra de Nelson Rodrigues — e que data de quase dez anos — resulta principalmente dos filmes e episódios televisivos realizados pela produtora Conspiração: uma peculiaridade derrisória da vida de subúrbio carioca, assemelhada à comédia de costumes e esvaziada de dramas e tabus, vividos quase como um jogo farsesco de opereta.

Esse clichê, adequado aos tempos da Lei do Audiovisual, destronou o clichê dos anos 70, baseado nos filmes *A dama do loteação* e *Os sete gatinhos*, de Neville D'Almeida. Um clichê que também não fazia jus à complexidade da obra do autor: o escracho das situações dramáticas, o sexo como instância liberadora e os flertes confessos com a pornografia. No entanto, um clichê muito mais apropriado e defensável. Não pela querela sem resolução do que seria “mais” Nelson, mas pela relação entre o material de origem e o resultado final. É difícil transformar qualquer escrito rodriguiano, mesmo crônicas simples, em algo pitoresco e conciliatório. Com Neville D'Almeida, ao contrário, a iconoclastia presente nas situações criadas persiste mesmo que simplificada pelo exagero da *mise-en-scène*, e abre o campo para um questionamento que está no coração da obra de Nelson: as paixões irreduzíveis da carne contra os códigos de conduta social e familiar. A maneira de colocar a questão é diferente em Nelson e Neville, mas a questão parece bem a mesma.



Ver *Os sete gatinhos* como um filme *trash* ou uma simples comédia deselegante impede que se perceba toda a importância desse filme. Como *O complexo de Portnoy*, de Philip Roth, também visto a seu tempo como uma obra meramente satírica, *Os sete gatinhos* só adquire grandeza quando levado a sério, quando o escracho é compreendido não como uma instância humorística, mas como uma posição existencial diante de um mundo que está sendo encenado (nesse sentido, há vários paralelos entre o cinema de Neville e o de Paul Verhoeven). Mais teatro do absurdo do que burlesco, *Os sete gatinhos* retoma os diálogos e situações de Nelson Rodrigues para, pelo despojamento desse “escracho”, jogar de volta em nosso rosto o gozo de ser voyeur da desgraça alheia. Ruy Gardnier

O BEIJO NO ASFALTO

Bruno Barreto

RIO DE JANEIRO, 1980, COR, 35 MM., 77 MIN.

PRODUTORA: Embrafilme e Filmes do Triângulo PRODUÇÃO: Luiz Carlos Barreto ROTEIRO: Doc Comparato (baseado na peça *Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA: Murilo Salles MONTAGEM: Raymundo Higino MÚSICA: Guto Graça Mello DIÁLOGOS: Nelson Rodrigues ELENCO: Tarcísio Meira, Ney Latorraca, Lídia Brondi, Christiane Torloni, Daniel Filho, Oswaldo Loureiro, Néelson Caruso

OBRA FILMADA

Neste filme de Bruno Barreto, vemos o cruzamento do universo familiar com o sensacionalismo jornalístico. A argumentação de Arandir, o marido, explica mas não justifica seu ato, tornando-o inaceitável. Ao reconhecer o beijo dado num morto na rua — beijo que não vemos —, Arandir inscreve-se num panorama de inocência e bondade que não encontra eco entre seus familiares.

Ao longo do filme, acompanhamos várias relações tensas entre o ambiente familiar e as intenções ocultas. Selminha, esposa de Arandir, ao ser indagada pela imprensa se conhece realmente o marido, responde: “Eu amo o Arandir”, revelando a raiz da confiança. Aprígio, pai de Selminha, é um homem de falas lacunares, acentuadas por um olhar vago, raramente direcionado aos personagens, e uma inexplicável recusa em pronunciar o nome do genro indícios de seu desejo por Arandir. O questionamento das bases da estrutura familiar, chave na obra rodriguiana, mescla-se ainda com outros elementos, como o contraponto do malandro jornalista Amado Ribeiro em ótima interpretação de Daniel Filho.



Há aqui um tratamento naturalista. Sem maiores elaborações visuais, Barreto concentra-se na precisão dos diálogos, adaptados para o filme pelo próprio Nelson Rodrigues. E há um cuidado com a utilização da música composta pelo maestro Guto Graça Mello, para que ela não sobressaia à trama, apenas pontue alguns momentos de passagem. Nota-se ainda a busca por detalhes do cotidiano em enquadramentos como o de uma moradora da vila com um regador, o de Selminha cortando carne em casa ou o das velhinhas na rua próximas a um afiador de facas.

A adaptação incorpora elementos novos, como as entrevistas de rua feitas para a televisão, nas quais fica clara a tentativa de modernizar o entendimento da repercussão do beijo e a utilização sensacionalista do assunto, com o argumento de “ouvir a voz do povo”. É interessante assistirmos às críticas a Arandir e ao irônico depoimento favorável, vindo de um discurso mais intelectualizado, que valoriza a bondade do ato. Ao mesmo tempo, as manchetes do jornal *Última Hora* trazem frases diretas e reveladoras, como “Beijo é crime. Adulterio não é mais crime”.

Num momento curioso, vemos Dália deitada, assistindo na tv um programa do Zé do Caixão, e acompanhamos suas reações de medo, que se confundem com uma certa excitação. A atenção aos olhares de Dália, além aproveitar a beleza da atriz, torna-se, ao longo do filme, um elemento de juízo moral das ações. Não é à toa que ela sai em defesa de Arandir, mas permanece estática diante da cena final. **Alessandro Gamo**

ÁLBUM DE FAMÍLIA

Braz Chediak

RIO DE JANEIRO, 1981, COR, 35 MM., 99 MIN.

PRODUTORA: P. C. Herbert Richers e J. B. Tanko Filmes PRODUÇÃO: J. B. Tanko, Alexandre Horvat e Adalberto Vieira ROTEIRO: J. B. Tanko (baseado no romance *Asfalto selvagem*, de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA: Tony Rabatoni ELenco: Lucélia Santos, Rubens Corrêa, Dina Sfat, Vanda Lacerda, Marcos Alvisi, Gustavo José, Carlos Gregório, Miriam Fischer, Dora Pellegrino, Adriana Figueiredo

OBRA FILMADA

Álbum de família (1946) foi a terceira peça de Nelson, escrita provavelmente com a intenção de faturar na bilheteria. Mas a encenação foi proibida pela censura, que só liberou a peça dezenove anos depois, já no governo militar; a estréia ocorreu em 1967.

A peça marca o início da fase mítica (segundo classificação de Sábato Magaldi), que domina a maior parte das primeiras obras. Há grande influência do dramaturgo americano Eugene O'Neill, que desenvolveu um teatro trágico contemporâneo e experimental, e da psicanálise freudiana. Aqui os personagens não precisam ter vida própria. O autor trata de arquétipos familiares: o pai dominador, a mãe sedutora, os filhos tarados, a cunhada careta, a tia solteirona etc. A história pode se passar em qualquer lugar do mundo cristão, mantendo a mesma carga de simbologia sacrílega. Há uma casa e uma família quase isoladas do exterior, voltadas para si, entredeverando-se. O tema subjacente é o incesto. Entre a filha e o pai, entre os filhos e a mãe. Um dos filhos, Nonô, que concretizou o ato, enlouqueceu e fugiu para o mato. Vive lá, como um homem das cavernas, rondando ameaçadoramente a casa dos pais. Jamais aparece em cena, só escutamos seus gritos; e essa ausência é uma das forças da peça. No final, quando a família desmorona, é com ele que a mãe vai se reunir, num inusitado *happy end* entre Édipo e Jocasta.

A adaptação cinematográfica, escrita em 1981 pelo diretor Braz Chediak e pelo roteirista Gilvan Pereira, deixa muito a desejar. Nonô, por exemplo, foi materializado, destruindo assim o eixo principal da narrativa: o perigo invisível que ronda a família burguesa. Presente, Nonô é bem menos ameaçador, não passa de um ser humano como nós todos. Esse equívoco já se repetira em outra adaptação do mesmo grupo: o filme *Bonitinha*, mas ordinária abre com a curra da protagonista, situação que na peça é apenas mencionada, e só no meio da trama. Menosprezando o público popular a quem é dirigido, esse recurso torna óbvio o que antes era poético. Produto do cinema comercial, *Álbum de família* não decepcionou seus responsáveis, que ainda investiram uma terceira vez na obra rodriguiana, com *Perdoa-me por me traíres*.

Chediak, cujas adaptações de Plínio Marcos (as primeiras versões de *Navalha na carne* e de *Dois perdidos numa noite suja*) renderam bons filmes, sem desvirtuar o original, exagera no tom, nas marcações e nas interpretações. O elenco é bom, sabe valorizar as palavras, mas não pode fazer milagres. Sobrevive o texto, e só por isso merece ser visto. **João Carlos Rodrigues**



ENGRAÇADINHA

Haroldo Marinho Barbosa

RIO DE JANEIRO, 1981, COR, 35 MM., 100 MIN.

PRODUTORA: Encontro P. C. e Embrafilme PRODUÇÃO: Paulo Thiago ROTEIRO: Haroldo Marinho Barbosa

FOTOGRAFIA: Antonio Penido MONTAGEM: Gilberto Santeiro MÚSICA: Sérgio Guilherme Saraceni ELENCO: Lucélia Santos, José Lewgoy, Nina de Pádua, Luiz Fernando Guimarães, Daniel Dantas, Néelson Dantas, Wilson Grey, Carlos Gregório e Cláudio Correa e Castro

OBRA FILMADA

Em 1978, Haroldo Marinho Barbosa faz com o curta-metragem *A Nelson Rodrigues* um retrato definitivo do escritor. Numa das cenas, Nelson visita as filmagens de *Os sete gatinhos*, de Neville D'Almeida; a equipe técnica e os atores param para reverenciar aquele homem. Esse evento prosaico foi o único contato diante da tela que tiveram os dois diretores de cinema que talvez mais se aproximaram do universo rodriguiano.

Isso não vai em detrimento dos outros, claro. Os propósitos de cada diretor são muito diversos, como são os de Neville D'Almeida e Haroldo Marinho Barbosa. Os dois representam o *yin* e o *yang* rodriguiano: o chulo e o rígido, o escracho e o contido, o vulgar e o sublime. Duas facetas que, no entanto, nunca caíram no pecado de transformar o intencional mau gosto do escritor (ele dizia que só Deus sabia o trabalho que ele tinha para fazer com que seus diálogos fossem pobres) no teatro psicologizante caro ao século XIX.

Engraçadinha, lançado três anos depois de *Nelson Rodrigues*, revela um diretor ciente das armadilhas que uma adaptação pode carregar. Haroldo Marinho Barbosa leva o romance folhetinesco *Asfalto selvagem* para a seara do melodrama, terreno em que poderá lidar livremente com a incrível carga realista e simbólica da obra de Nelson. O fato de ser a adaptação de um romance não faz da interpretação ou dos diálogos algo menos teatral. Ao contrário: são o tempo todo aproximadas do teatro, de forma a dar peso à ação, fugindo assim de um naturalismo redutor da dimensão reiterativa do mito.

O que Haroldo tenta pegar do relato de Nelson e fazer seu é algo que de alguma forma ele já havia trabalhado no curta *Eu sou a vida, eu não sou morte* (1970), adaptação de outro dramaturgo brasileiro, Qorpo Santo: o combate entre os códigos de moralidade da família brasileira e a irrupção de um desejo incontrolável, que quebra toda a codificação e instala os personagens num purgatório da razão. Se em *Qorpo Santo* os dois pretendentes representavam essas forças conflitantes, aqui elas estão presentes na relação entre *Engraçadinha* e seu pai, elevado no filme à condição de herói trágico e verdadeira instância dramática da obra.

É impressionante como esse pai, em notável interpretação de José Lewgoy, parece viver para respeitar os códigos de respeitabilidade social, respaldando valores que não constituem de forma alguma aqueles sob os quais ele vive. Basta atentar para a cena da surra, a visita ao ginecologista ou, especialmente, o quebra-cabeça moral de Lewgoy, tentando fazer com que Deus “queira” o aborto do filho de *Engraçadinha*. Se tudo isso já não fosse suficiente, o filme começa e termina com o discurso de Cláudio Correa e Castro, que será desmontado ponto a ponto. O discurso da hipocrisia que tenta substituir-se à vida da carne, mas que é sempre destronado por ela: esse parece ser o maior ponto de sintonia entre a *Engraçadinha* de Haroldo Marinho Barbosa e a de Nelson Rodrigues. *Ruy Gardnier*



A SERPENTE

Alberto Magno

RIO DE JANEIRO, 1980-82, COR, 35 MM., 77 MIN.

PRODUTORA: Magnus Films PRODUÇÃO: Alberto Magno ROTEIRO: Alberto Magno (baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA: Dib Lutfi MONTAGEM: Rubens A. Amorim ELENCO: Jeece Valadao, Monique Lafond, Cristina Berio, Marco Nanini, Zezé Motta, Ary Fontoura

Todos os caminhos levam a Nelson Rodrigues? Antes parece-nos o oposto: a partir de Nelson, quase todos os caminhos são possíveis. Seu modo de frasear, sua maneira de fazer os personagens se relacionarem, a reiteração do choque entre valores instituídos e desejos arrebatadores possibilitam que suas obras sejam encenadas com o realismo mais cru ou o simbolismo mais explícito.

Alberto Magno aposta todas as fichas nesse segundo caminho, apresentando as situações do filme como padrões arquetípicos que se repetem. Todos os efeitos de distanciamiento são usados: interpretação teatralizante, forte antinaturalismo do espaço cenográfico, utilização de objetos de cena como comentário de ações etc.



Nada que seja muito estranho ao homem que teve como uma de suas primeiras peças *Álbum de família* e que fechou a carreira dramaturgica com *A serpente*. O curioso é que mesmo os personagens mais arquetípicos de Nelson sempre têm uma dimensão humana, uma carnalidade, que faz desses seres algo de irredutível a uma simples pantomima de formas do destino.

É esse o grande pecado de *A serpente*, o filme: tomando o material de uma das peças de Nelson que mais se presta ao simbolismo e ao arquétipo, Alberto Magno pouco faz além de acavalar cenas e planos como quem não sabe muito bem se vai fazer um filme de vanguarda ou encenar o teatrinho naturalista *ma non troppo*. O simbolismo aparece de forma tão incisiva que não há uma segunda leitura, mas uma primeiríssima leitura que sufoca todas as outras, de tão evidente e onipresente.

Alguns momentos, no entanto, encontram uma sinergia forte entre escolha de atores e definição do personagem. Sobretudo na apresentação de Jeece Valadao, rodeado de mulheres. Eternizado no *Boca de Ouro* de Nelson Pereira dos Santos, mas ator rodriguiano desde a primeira montagem de *Viúva, porém honesta*, em 1957, logo que chega à tela ele ganha a identificação necessária ao papel e ao arquétipo que seu personagem representa (o macho cheio de si).

Em *A serpente*, o excesso ganha contornos de espalhafato e nunca temos a impressão de que a *mise-en-scène* se encaminha para algum lugar. A música contrasta sobremaneira com a extravagância “moderna” da montagem da mesma forma que a interpretação das atrizes parece jamais estar no mesmo diapasão. A contrapartida do bom uso da ousadia é a atenção redobrada ao rigor — característica forte da obra teatral rodriguiana —, e, assim, *A serpente* resulta um pouco como um experimento falhado.

Uma nota de interesse: como em muitos casos nos últimos vinte anos, *A serpente*, que foi rodado no começo dos anos 80, levou quase uma década para ser apresentado ao público e jamais foi verdadeiramente lançado. *Ruy Gardnier*

PERDOA-ME POR ME TRAÍRES

Braz Chediak

RIO DE JANEIRO, 1983, COR, 35 MM., 101 MIN.

PRODUTORA: J. N. Filmes PRODUÇÃO: Joffre Rodrigues e Nelson Rodrigues Filho ROTEIRO: Gilson Pereira, Nelson Rodrigues Filho, Joffre Rodrigues e Braz Chediak (baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA: Hélio Silva MONTAGEM: Rafael Justo Valverde MÚSICA: Radamés e Roberto Gnattali ELENCO: Vera Fischer, Lídia Brondi, Rubens Corrêa, Nuno Leal Maia, Zaira Zambelli, João Dória, Angela Leal, Sadi Cabral

OBRA FILMADA

Os fantasmas criados pelo medo da traição rondam os personagens do filme de Chediak. Glorinha, que vive com o tio Raul, vai com a amiga Nair para o bordel de madame Luba. Após relutar um pouco, a menina é “iniciada” na casa. Numa conversa, Nair diz a Glorinha que está grávida e que pretende fazer um aborto. Falam de um pacto de morte, suicídio e um beijo “sem maldade”, que selaria o acordo.



Entramos, então, no universo obscuro que ronda Glorinha. Há uma tragédia familiar: Judith, mãe de Glorinha, se matara e Gilberto, o pai, ficara louco e morrera num manicômio. Num flashback, o tio Raul conta a Glorinha que os pais dela viviam bem, mas que Gilberto começa a ficar possuído de ciúme por Judith (Vera Fischer), achando que ninguém pode olhá-la sem desejá-la.

A loucura desponta como alternativa consciente para Gilberto (“Quero ser louco, em paz e só”), e ele pede para ser internado num manicômio, dizendo não acreditar em psicanálise, apenas em camisa-de-força. Quando retorna, aceitando o ciúme e permitindo o adultério, é tachado de louco e conclui que ninguém sabe amar e que a idealização do casamento cultivava sempre a esperança do amor impossível. As mentiras passam a se justificar para preservar a família.

No filme naturalista de Braz Chediak, produzido pelos filhos de Nelson Rodrigues, despontam, em alguns momentos, tentativas poéticas de valorização do olhar de Judith e de Glorinha. Outro momento de maior construção visual ocorre na morte de Judith, quando ela cai na frente de um espelho e vemos apenas a imagem do cunhado, que nutria por ela um desejo escondido. Há também momentos irônicos e grotescos: durante o aborto, o médico que se embriaga e ameaça bater na ajudante assovia a música “Brasil”. A direção musical de Radamés e Roberto Gnattali e a canção interpretada por Gal Costa tentam reforçar emocionalmente as lembranças amorosas de Judith.

No final, prevalece no filme o esforço de flertar com uma ampla parcela do mercado, concentrando-se na exploração da beleza de Vera Fischer e de Lídia Brondi. **Alessandro Gamo**

BOCA DE OURO

Walter Avancini

RIO DE JANEIRO, 1990, COR, 35 MM., 108 MIN.

PRODUTORA: JN Filmes PRODUÇÃO: Joffre Rodrigues ROTEIRO: Walter Avancini (baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA: Carlos Egberto, Hélio Silva e Didi Doblutei ELENCO: Tarcísio Meira, Cláudia Raia, Hugo Carvana, Luma de Oliveira, Ricardo Petraglia, Maria Padilha, Osmar Prado, João Signorelli

OBRA FILMADA

Quase trinta anos depois da primeira versão, o produtor Joffre Rodrigues resolveu refilmar *Boca de Ouro*. Procurou o mesmo diretor, Nelson Pereira dos Santos, e sugeriu que a trama fosse transplantada do ambiente da contravenção (jogo do bicho) para o da criminalidade (tráfico de drogas). No decorrer das negociações, houve um impasse na escolha do elenco: diz a lenda que o diretor Nelson queria Marcos Palmeira como protagonista, vetado pelo produtor por ser um nome desconhecido do grande público.

O papel acabou nas mãos de Tarcísio Meira. E a direção coube a Walter Avancini, prestigioso diretor de novelas e minisséries “globais”, mas estreante no cinema — poucas vezes um profissional tão inteligente foi capaz de realizar uma obra tão equivocada.



Este *Boca de Ouro* lembra certas encenações de ópera descontextualizadas, como se a música existisse separada do enredo. É surpreendente a série de equívocos. Em primeiro lugar, a modernização. O mundo malandro do bicheiro de subúrbio não tem nada a ver com a realidade dura do traficante de drogas de hoje. O texto fica desprovido de contexto e a agilidade dos deliciosos diálogos se torna mero blá-blá-blá. Em segundo, a direção coloca em externas cenas acontecidas entre quatro paredes, retirando a verossimilhança, e substitui as ruas suburbanas e bucólicas da Zona Norte pelas paisagens turísticas da Zona Sul. Ninguém atinou na diferença de comportamento entre uma jovem esposa suburbana dos anos 50 e uma gatinha dos nossos dias. Em terceiro lugar, ninguém do elenco, fora Tarcísio e Maria Padilha, parece ter intimidade com a prosódia rodriguiana e sua carga de ambigüidades e segundas intenções.

O resultado parece má televisão. E o público, em nome do qual são feitas todas as facilidades da “modernização”, mostrou que não é burro. *Boca de Ouro II* fracassou redondamente, e só merece ser assistido como exemplo do que não se deve fazer em cinema. Grandes sucessos foram os filmes de Tanko e Jabor, assim como a minissérie da Globo *Engraçadinha, seus amores e seus pecados*, feita em 1995 sob a supervisão de Carlos Manga, até agora as melhores adaptações da obra de Nelson. *João Carlos Rodrigues*

Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca

RIO DE JANEIRO, 1998, COR, 35 MM., 110 MIN.

PRODUTORA: Conspiração Filmes, Globosat e Ravina Produções e Comunicações PRODUÇÃO: Flávio R. Tambellini, Leonardo Monteiro de Barros e Pedro Buarque de Holanda ROTEIRO: Maurício Zacharias, Fernanda Torres, Cláudio Torres e Patrícia Melo (baseado nos contos “O primeiro pecado”, “Diabólica” e “Anemia perniciosa”, de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA: Affonso Beato e Breno Silveira, TRUCAGENS: The Effects House Corp., John Alagna, Robert Rowohl e Bob Schulze MONTAGEM: João Paulo de Carvalho e Sérgio Mekler

O PRIMEIRO PECADO

ELENCO: Pedro Cardoso, Fernanda Torres, Tônico Pereira, Fernanda Montenegro

DIABÓLICA

ELENCO: Daniel Dantas, Ludmila Dayer, Fernanda Torres, Francisco Cuoco, Jorge Doria, Fernanda Montenegro

CACHORRO!

ELENCO: Alexandre Borges, Drica Moraes, José Henrique Fonseca

O longa-metragem em episódios foi bastante usado para lançar novos diretores, principalmente na Itália e na França dos anos 50 e 60. Este filme, que marca a estréia da produtora carioca Conspiração, possui duas particularidades: é um longa que nasceu de um curta e é uma co-produção entre o cinema e a TV.

O curta original foi premiado pela Globosat e a partir daí surgiram os outros. Um deles, *Gêmeas*, pela sua extensão, foi lançado separadamente.

Dois outros foram então unidos ao primeiro, formando *Traição*. O tema é comum a todos, mas eles são ambientados em décadas diferentes, o que implica entrar no perigoso terreno das modernizações da obra rodriguiana — quase um convite ao fracasso.

O primeiro pecado, de Arthur Fontes, com roteiro de Maurício Zacharias, se passa nos anos 1950. Em conversas de botequim, um homem tímido conta a um espertalhão suas aventuras com uma mulher casada, que o assedia e depois o abandona. Há uma certa sordidez humana no emprestar da chave do apartamento de encontros, no deleite do conselheiro em troçar da falta de experiência do amigo, nas frases feitas e lapidares, típicas de Nelson. Lembra um filme de J. B. Tanko, também pela *mise-en-scène* direta, que valoriza os diálogos. Por ser o menos pretensioso, é o melhor episódio e o que mais se aproxima do universo do autor.

Diabólica, ambientado nos anos 1970, foi dirigido por Cláudio Torres, com roteiro dele e da irmã, Fernanda. Focaliza a cunhada, um dos personagens preferidos de Nelson, que volta e meia surge com destaque na obra do dramaturgo (*Vestido de noiva*, *Beijo no asfalto*, *A serpente*, entre outras). Aqui, temos uma ninfeta que provoca o noivo da irmã até as raias da loucura, num clima de filme de terror, meio Brian de Palma, meio o Fellini de *Histórias extraordinárias*. Essa atmosfera diluiu a ironia do texto, e desde o primeiro plano já pressentimos o que vai acontecer. Um elenco afiado atenua bastante os defeitos.

No terceiro episódio, *Cachorro!*, dirigido por José Henrique Fonseca com roteiro de Patrícia Melo, a distância da obra original acentua-se ainda mais. Tudo se passa num quarto de hotel de encontros, no ano de 1990: um marido traído, a esposa e seu amante. O clima é bem Tarantino: sangue respingando e pânico. Funciona como clonagem de um subgênero hollywoodiano, mas pouco ou nada tem a ver com tragédia carioca. Aqui não há perdão. O diretor parece desprezar os personagens, faltando à humanidade com que Nelson criticava até o mais canalha dos canalhas. *João Carlos Rodrigues*



GÊMEAS

Andrucha Waddington

RIO DE JANEIRO, 1999, COR, 35 MM., 75 MIN.

PRODUTORA: Conspiração Filmes PRODUÇÃO: Flávio Tambellini, Leonardo M. de Barros, Pedro Buarque de Hollanda ROTEIRO: Elena Soarez (baseado em conto homônimo de Nelson Rodrigues) FOTOGRAFIA: Breno Silveira MONTAGEM: Sergio Mekler MÚSICA: Michelle Dibucci ELENCO: Fernanda Torres, Evandro Mesquita, Francisco Cuoco, Matheus Nachtergaele, Fernanda Montenegro

OBRA FILMADA

“O que elas procuram não aparece.” Sob essa frase da mãe moribunda desenrola-se a adaptação de Andrucha Waddington do texto de Nelson Rodrigues.

As irmãs gêmeas Marilena, bióloga, e Iara, costureira, vivem armando farsas com seus amantes, até a hora em que Iara se apaixona por Osmar. A partir desse momento, percebemos que algo mais estava em jogo quando uma se fazia passar pela outra. Essa confusão ocorre logo no início, e dá um ar de mistério à relação das duas, personifi-

cado pela figura do pai, dr. Jorge, que parece zelar pelo segredo. Temos uma insinuação quando, numa cena que não poderia ser mais direta, Iara observa no microscópio uma célula se transformar em duas e fica atônita como se tivesse feito a grande descoberta de sua vida. Por trás da disputa das gêmeas por Osmar, há uma necessidade de sobrevivência, e o equilíbrio parece só existir no triângulo amoroso. O que se faz por uma é o que se deixa de fazer pela outra, diz o dr. Jorge a Osmar.

Estão dados os elementos que permitem a elaboração de uma tragédia, e justificado o tom gótico que tentar extrair mistério de tudo. Elaboração que aposta no clima obscuro da fotografia. Baseada num conto curto de Nelson, a trama parece não ter fôlego para se tornar um longa. Algumas cenas dão a impressão de terem sido esticadas para aumentar a duração do filme, como a do enterro da mãe, durante o qual, embalados pelo famoso e já melhor utilizado adágio de Albinoni, ficamos passando pelo cemitério e uma câmera elevada pela grua nos mostra o Corcovado, num estranho tom azulado.



Há várias referências à obra de Nelson, como os dois gatinhos dados por Osmar às irmãs (“dois gatinhos para duas gatinhas”), e o vestido de noiva de Marilena, que Iara pede para confeccionar, no que poderia ser uma necessidade simbólica de participar do casamento.

Na trama, observamos um jogo de espelhos, em que se baseia a relação de dependência das duas irmãs. Não é à toa o recurso à confusão (quem realmente está agora com Osmar?), nem o convite de Marilena para que Iara vá morar com eles após o casamento. Resta salientar que o filme, realizado no período confusamente nomeado de “retomada” do cinema brasileiro, tenta se inserir num panorama audiovisual moderno. Daí talvez a estranheza de algumas insistências estéticas. *Alessandro Gamo*

ADAPTAÇÕES PARA TV

Por João Carlos Rodrigues



Nelson Rodrigues e Roberto Marinho

OBRA FILMADA

Nelson Rodrigues foi um dos primeiros intelectuais brasileiros, ao lado de Silveira Sampaio e Paulo Francis, a utilizar a televisão a seu favor. Através dela, foi um importante comentarista esportivo, e também um grande *phraseur*, dizendo coisas deliciosamente revoltantes como “Toda mulher gosta de apanhar” ou “Nem toda mulher gosta de apanhar. Só as normais”. Escandalizava assim gregos e troianos. Poucos sabem que escreveu uma telenovela intelectual: chamava-se *A morta sem espelho* e foi levada ao ar no início dos anos 60, com direção de Fernando Torres e Sérgio Britto na extinta TV Rio, e música-tema de Baden Powell e Vinicius de Moraes. A telenovela teve problemas com a censura e foi proibida, antes que pudesse ser terminada — nada resta dessa experiência.

Mais recentemente, a TV Globo foi responsável por algumas das mais felizes adaptações da obra jornalística e folhetinesca de Nelson. Em 1995, nos trinta anos da emissora, realizou-se a minissérie *Engraçadinha, seus amores e seus pecados*, em vinte capítulos, com direção de Denise Saraceni e supervisão de Carlos Manga. Sem modernizar o enredo, o roteiro de Leopoldo Serran usou com propriedade o diálogo interior dos personagens, em que Nelson comenta, e muitas vezes contradiz, o que eles fazem em cena. A intrincada teia que une os numerosos tipos, principalmente na segunda parte do livro, é conduzida com extrema habilidade até o final catártico e surpreendente. E as interpretações são excelentes, a começar por Maria Luisa Mendonça, no papel da angustiada prima Letícia.

Em 1996, Daniel Filho idealizou e co-dirigiu, com Denise Saraceni, as esquetes de oito minutos de *A vida como ela é...*, inspiradas na coluna homônima que Nelson manteve no jornal *Última Hora*, entre 1951 e 1961. O roteiro era de Euclides Marinho e a fotografia, em 35 milímetros, de Edgar Moura. Uma das boas idéias foi manter fixo o elenco, muito afiado com o estilo do autor: Tony Ramos, Cláudia Abreu, Maitê Proença, Antonio Calloni, Malu Mader, Isabela Garcia, entre outros. Embora a qualidade seja desigual, estão presentes as grandes obsessões do humor rodriguiano: a cunhada provocante, o corno de subúrbio, a esposa obsessiva, o velho tarado, a mãe dominadora. Entre os 39 episódios realizados, há uma história bem conhecida: *A dama do loteação*. Mas as melhores foram mesmo *Delicado* e *Desprezada*.

PARTICIPAÇÕES

por Hernani Heffner

PARTICIPAÇÕES

O envolvimento de Nelson Rodrigues com o cinema, para além da condição de espectador, começa de fato quando o irmão Milton, cineasta desde meados da década de 30, convida-o para escrever o argumento de *Somos dois*. Embora Nelson estivesse desempregado naquele ano de 1950, o convite não era uma experiência, aposta cega ou carona na fama do autor de *Vestido de noiva*. Nelson já passara pela atividade cinematográfica. Sabe-se de sua atuação como publicista no *Programa Broadway* (Ponce&Irmão) em 1931 e no filme *O dia é nosso*, dirigido por Milton em 1941. E Adhemar Gonzaga deixou preciosa indicação de que os irmãos envolveram-se com cavações ao longo da década de 40. Nelson escreveu muitos textos para *O Globo Esportivo*, *Esporte em Marcha*, *A Marcha da Vida*, *Brasil na Tela*, *Atualidades em Revista* e *Revista Esportiva*, cinejornais comandados por Milton, a partir de 1941. Mas *Somos dois* pretendia ser inovador. Agora proprietário em definitivo da distribuidora Aliança Cinematográfica, Milton queria lançar-se à produção de filmes de maior categoria técnica e artística. Mesclara a infraestrutura da Cinédia e a da Companhia Industrial Cinematográfica (Bonfanti), contratara técnicos estrangeiros — entre eles Ugo Lombardi e Jacques Lesgards —, e adotara com Oswaldo Sampaio o método americano de decupar o roteiro literário, utilizando o roteiro técnico como guia de produção e filmagem. Deixou a cargo do irmão literato a tarefa de escrever o enredo. Com as qualidades que lhe atribuíam — diálogo enxuto, preciso, ferino; personagens “saídos da realidade”; atmosferas originais —, ficaria fácil incorporar a agilidade narrativa do cinema. Para quem esperava

um puro Nelson Rodrigues, o resultado foi até certo ponto surpreendente.

O projeto de Milton deve ter fornecido as balizas: uma comédia musical como Hollywood fazia. Belas paisagens do Rio de Janeiro, cenários luxuosos, um cantor americanizado — Dick Farney —, fazendo o papel dele mesmo e um enredo decalcado de Cinderela. Na síntese do argumentista Léo D’Ávila — pseudônimo adotado por Nelson, que assina apenas os diálogos —, ficaria assim: “Ela, que nunca fora beijada, viveu toda uma noite entre o abismo e o céu e ao amanhecer...”. Na prática o roteiro de Milton e Oswaldo contornou as possíveis sugestões do enredo que narrava a vinda de uma moça



Set de filmagem de *Somos dois* (1950), de Milton Rodrigues

de interior para a capital, onde se apaixonou por um rapaz aparentemente louco e que canta como seu ídolo musical, o cantor Dick Farney. Apesar de noivo, o falso/verdadeiro Dick não se cansa de assediar a jovem e virgem Marina, que em determinado momento passa a acreditar que o rapaz é um tarado que se evadira da cadeia. A contradição de sentimentos (como amar um tarado?) mina suas forças e ela foge para o interior, não sem antes chamar a polícia. Resolvido o mal-entendido, Dick parte à procura dela, com direito a retrato

rasgado, recomposto, disco quebrado, tempestade e um beijo de reconciliação sob chuva de pétalas.

Obviamente, Milton não consegue segurar o destempero alegórico do irmão sobre sua condição de momento. O filme resulta disparatado, insólito, quando não francamente inverossímil, além de mal realizado. Parece filme de turismo, com cartões-postais cariocas. A crítica da época frisou a fraca direção, a falta de ritmo, a incongruência das situações e distribuiu patadas para toda a equipe, inclusive para Nelson. Não se reconheceu certos atrevimentos, como a indicação da prostituição como caminho natural para as jovens interioranas desempregadas e desamparadas na cidade grande, presente na conversa entre a cafetina e Marina. Assim como as tintas biográficas e a manipulação da libido pela indústria cultural, aqui figurada no transe orgástico coletivo das macacas-de-auditório. Não por acaso o “lobo mau” era um representante desse segmento. Curiosamente, o filme teve censura livre, caso único em toda a vida artística de Nelson.

Não há confirmação de que ele tenha escrito o doloroso texto de *Copa do Mundo de 1950*, a produção seguinte de Milton, talvez adiantando a corajosa tese do olhar preconceituoso do brasileiro, que culpava apenas os jogadores negros da seleção pelo fracasso.

(Os negativos do documentário *Copa do Mundo de 1950*, assim como os de *Somos dois* e de centenas de outros filmes realizados por Milton Rodrigues, desapareceram num incêndio na sede da Aliança em janeiro de 1953. As cópias remanescentes desapareceram quase todas em outro incêndio, em setembro de 1965. Fragmentos sem créditos de uma cópia do filme da Copa de 1950 foram parar nas mãos do produtor e distribuidor Nilo Machado, que os vendeu à Rede Globo. É tudo o que restou da obra.)

Um novo envolvimento direto se deu apenas uma década mais tarde, ao escrever

alguns diálogos adicionais do roteiro de *Mulheres e milhões*, de Jorge Ileri. O filme decalcava clássicos como os *Mabuse*, de Fritz Lang, e o *Segredo das jóias*, de Huston — um dos filmes preferidos do dramaturgo —, o *Rififi*, de Dassin, e *O grande golpe*, de Kubrick. Sua contribuição ao argumento de Jorge Dória e ao roteiro não creditado de Flávio Tambellini passava menos por sua fama de dialoguista seco e conhecedor do *bas-fond* do que pelo empréstimo de certa “personalidade carioca”, com a introdução das gírias da cidade. O resultado final cheirava ao artificialismo de certa produção paulista, desconectada do ambiente social que enforma o enredo, embora seja possível reconhecer alguns méritos na *mise-em-scène* ileliana.

Logo em seguida vem a primeira onda de adaptações cinematográficas de sua obra, em grande parte devida ao contraparente Jece Valadão. Em meio à realização dos filmes, foi convidado a escrever o argumento e os diálogos de um “docudrama” sobre Pelé, certamente por conta de seu status de maior cronista esportivo em atividade e de maior dramaturgo do teatro nacional. Não se sabe se o tom acentuadamente melodramático da narrativa biográfica deriva da paleta rodriguiana ou indica uma intromissão indevida do produtor, “co-roteirista” e protagonista (não deveria ser Pelé?) Fábio Cardoso. Ou se o que foi cortado da versão original, por ocasião da remontagem de 1971, a única que sobreviveu até hoje, afetou o ponto de vista do escritor. Certas situações parecem típicas, como o veto paterno ao namoro de Pelé com sua admiradora branca, repisando o tema do preconceito racial pelo lado menos comum, ou o fim inglório dos grandes jogadores do passado, entregues à miséria e ao fracasso na vida pós-esportiva, simulado na morte do velho craque que encerrava a montagem de 1963. O tom pouco festejador era ressaltado pela sombria narração retrospectiva do próprio Pelé e na ausência quase completa de autênticas jogadas do Rei.

Aparentemente, essa foi a maior mudança introduzida na versão seguinte, com ampla cobertura documental de um sem-número de jogos, como os do triunfo da seleção em 1970.

Nelson ainda contribuiria como dialoguista em *Como ganhar na loteria sem perder a esportiva*, filme cujo enredo e personagens pareciam saídos das páginas de suas crônicas, não fosse um dos roteiristas e diretor

do filme um velho conhecido de sua obra, J. B. Tanko. A narrativa tem falas e momentos saborosos, mas é obra menor, em parte pela contenção dos excessos e da virulência direcionada à euforia do “milagre econômico” e suas fórmulas misticadoras. Curiosamente, o enredo retomava o mesmo mote de *O dia é nosso*, primeiro filme de que Nelson participou.

Somos dois Milton Rodrigues

RIO DE JANEIRO, 1950, P&B, 35 MM., 91 MIN.

PRODUTORA: Milton Rodrigues Produções e Cinédia PRODUÇÃO: Milton Rodrigues

DISTRIBUIDORA: Aliança Cinematográfica Brasileira ARGUMENTO: Léo Danila DIÁLOGOS: Nelson Rodrigues FOTOGRAFIA: Ugo Lombardi MONTAGEM: Ugo Lombardi e Iva Lombardi CENOGRAFIA: Oswaldo Sampaio MÚSICA: Radamés Gnattali ELENCO: Marina Cunha, Dick Farney, Norma Tamar, Sarah Nobre, Sérgio de Oliveira, Carlos Cotrim, Octávio Franca, Lou, René Bell, Vitória Brasil, Pérola Negra, Hamilton Pacheco, Nilton Barros

Mulheres e milhões Jorge Ileri

RIO DE JANEIRO, 1961, P&B, 35 MM., 90 MIN.

PRODUTORA: Imbracine PRODUÇÃO: Gilberto Perrone DISTRIBUIDORA: Fama Filmes ROTEIRO: Jorge Ileri e Flávio Tambellini (baseado em argumento de Jorge Dória) DIÁLOGOS ADICIONAIS: Nelson Rodrigues COREOGRAFIA: Yanka Rudzka FOTOGRAFIA: Rudolf Iosey MONTAGEM: Maria Guadalupe CENOGRAFIA: Peter Overbeck e Georges Walford ELENCO: Aurélio Teixeira, Norma Bengell, Jece Valadão, José Mauro Vasconcelos, Mario Benvenuti, Odete Lara, Luigi Picchi, Glauce Rocha, André Dobroy, Lyris Castellani, Norma Blum, Beyla Genauer, Luely Figueiró, Sergio Warnowski, Roberto Duval, Monah Delacy, Daniel Filho, Myriam Rony, Império Montenegro, Marlene França, Jan Laffront, Roberto Maia, Benito Rodrigues

O rei Pelé Carlos Hugo Christensen

RIO DE JANEIRO, 1963, P&B, 35 MM., 114 MIN.

PRODUTORA: Decine Propaganda PRODUÇÃO: Fábio Cardoso DISTRIBUIDORA: U.C.B. União Cinematográfica Brasileira ROTEIRO: Carlos Hugo Christensen (argumento de Fábio Cardoso e Nelson Rodrigues, baseado no livro *Eu sou Pelé*, de Benedito Rui Barbosa) DIÁLOGOS: Nelson Rodrigues FOTOGRAFIA: Mário Pagés MONTAGEM: Waldemar Noya CENOGRAFIA: Benet Domingo MÚSICA: Lyrio Panicalli ELENCO: Pelé, Nelson Rodrigues, Celeste Arantes do Nascimento, Maria Lucia do Nascimento, Jair Arantes do Nascimento, Georgina Rodrigues, Athié Jorge Curi, Vicente Feola, José Gonzalez Ozores, Fábio Cardoso, Zito, Pepe, Tite, Pagão, Dorval, Lima, Maneco, Vasconcelos, Lula, Albert Lawrence

Como ganhar na loteria sem perder a esportiva J. B. Tanko

RIO DE JANEIRO, 1970, COR, 35 MM., 95 MIN.

PRODUÇÃO: Herbert Richers e J.B. Tanko P. C. ROTEIRO: J. B. Tanko (baseado em argumento de J. B. Tanko, Flavio Migliaccio e Gilvan Pereira) FOTOGRAFIA: Antonio Gonçalves MÚSICA: Edino Kriger ELENCO: Costinha, Flavio Migliaccio, Agildo Rabeiro, Procópio Ferreira, Zeloni, Paulo Porto, Silva Filho, Renata Fronzi, Maria Della Costa, Marta Anderson, Lígia Diniz, Fregolente, Mario Benvenuti, Labanca, Milton Vilar, Celeste Aida, Afonso Stuarde, Tereza Mitota, Maria Pompeu, Zeny Pereira, Fernando José, Jorge Cherques, Tereza Matota, Fernando Repsold, Moacir Derinquem, Carvalhinho, Maria Helena Velasco, Francisco Dantas, Antonio Miranda, Luiz Mendonça, Milton Cruz, Wilson Grey, Tereza Sodrê, Waldir Fiori, Ângelo Antonio, Edgard Martorelli

A CAIXA DE PANDORA (DIE BÜCHSE DER PANDORA)

Georg Wilhelm Pabst

ALEMANHA, 1928, P&B, 35 MM., 132 MIN.

PRODUTORA: Nero-Film PRODUÇÃO: Georg C. Horsetzky, Seymour Nebenzahl ROTEIRO: Georg Wilhelm Pabst, Joseph Fleisler e Ladislaus Vajda (baseado nas peças *O espírito da terra* e *A caixa de Pandora*, de Frank Wedekind) FOTOGRAFIA E CÂMERA: Günther Krampf DIREÇÃO DE ARTE: Andrej Andrejev e Gottlieb Hesch MONTAGEM: Joseph R. Fiesler MÚSICA: Willy Schmidt-Gentner ELENCO: Louise Brooks, Fritz Kortner, Franz Lederer, Carl Goetz, Krafft-Raschig, Alice Roberts, Daisy d'Ora, Gustav Diessl

O ESPECTADOR

“Ai da mulher que não é vamp do cinema mudo. Todas deviam ser vamps do cinema mudo”, decretava Nelson Rodrigues. E poucas foram tão fatais e marcantes quanto Louise Brooks, que parecia descolar-se da tela, distanciando-se do fundo. Ela tornou possível o que parecia irrealizável: dar corpo no cinema a uma personagem que era puro desejo. Nas peças do alemão Frank Wedekind, Lulu é a encarnação de um feminino primordial, pré-moral, pulsão de vida e de morte. A carga sexual de suas histórias valeu a Wedekind problemas constantes com a censura e acusações de imoralidade — nada distante de Nelson Rodrigues. A obra de ambos podem ser vista como uma rara mistura de elementos satíricos, grotescos e trágicos.

No expressionista *A caixa de Pandora*, Pabst condensa as duas peças de Wedekind protagonizadas por Lulu, precursoras do expressionismo no teatro. O cineasta não só mantém a ambigüidade no comportamento de Lulu como também reforça a ambivalência das figuras masculinas, que se colocam como vítimas dos poderes e caprichos da “fêmea”. Antes de morrer, baleado por Lulu, o marido deixa para o filho uma advertência que é também uma maldição: “Cuidado! Você é o próximo!”.

O advogado compara Lulu ao mito grego de Pandora, a “insensata mulher” que abriu a caixa com todos os males do mundo. Corporificando a ambigüidade de anjo e demônio da mulher, Lulu faz parte do mesmo imaginário das personagens rodriguianas, como Glorinha (de *O casamento*) e Engraçadinha (de *Asfalto selvagem*), variações da *femme fatale* que deixam uma trilha de desgraças por onde passam. Mas nem o filme alemão nem os exemplos brasileiros se deixam levar pelo mi-



to da mulher que carrega em si a maldição dos homens, pois ambos complicam o jogo, colocando em cena as contradições do masculino. O “nó da questão” é o fracasso masculino, o “pai incapaz de cumprir o papel que a tradição lhe reserva”, resume Ismail Xavier. Longe da esfera familiar, o filme aponta outras instâncias desse fracasso, que pode vir disfarçado de poder social (o amante), corrupção (aqueles que negociam sobre Lulu e seu poder de atração), sensibilidade artística (o filho do amante) e até, nada sutil, personificado em Jack, o Estripador.

Ai da mulher que é vamp do cinema mudo. *Luciana Corrêa de Araújo*

O ANJO AZUL (DER BLAUE ENGEL)

Josef von Sternberg

ALEMANHA, 1930, P&B, 35 MM., 99 MIN.

PRODUÇÃO: Erich Pommer ROTEIRO: Carl Zuckmayer, Karl Völlmöeller e Robert Liebmann (baseado no romance *Professor Unrat*, de Heinrich Mann) FOTOGRAFIA: Günther Rittau e Hans Schneeberger

MÚSICA: Friedrich Holländer ELENCO: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Hans Albers, Kurt Gerron, Rosa Valetti, Eduardo von Winterstein

O ESPECTADOR

Produzido na Alemanha de Weimar e dirigido por um judeu americano, *O Anjo Azul* foi adaptado de um livro de Heinrich Mann, irmão mais velho de Thomas Mann. O filme estrela o mais famoso ator alemão, Emil Jannings, e revela um futuro mito sexual, Marlene Dietrich, que teria disputado o papel com Leni Riefenstahl. Apesar de não ser nenhuma obra-prima, tornou-se um clássico da sexualidade no cinema.

Nessa época, Nelson, garoto de dezoito anos, vivia momentos de alta dramaticidade. Não se recuperaria jamais do fato de ter testemunhado o assassinato do irmão Roberto na redação do jornal *Crítica*. Como se não bastasse, o pai, proprietário do jornal, morreria de tristeza dois meses depois. E o diário ainda foi empastelado, na Revolução de 1930, por ser governista. A família caiu na miséria e passou a sobreviver apenas do emprego oferecido por Roberto Marinho ao irmão mais velho de Nelson, que o arrastou consigo. Em *O Globo*, Nelson fez de tudo um pouco, a começar pelas crônicas policiais, que acentuariam o lado mórbido desabrochado, dez anos depois, nas peças teatrais.

O Anjo Azul estreou no Rio naquela época também de agitação política por causa da instalação do governo provisório de Vargas, e foi visto pelo jovem e sofrido jornalista. Algo além das

pernas de Marlene o atraiu no filme: a crescente degradação em que mergulha o respeitável professor Rath desde que conhece a cantora de cabaré Lola Lola, e como por ela perde o emprego e depois a razão. O que pode ser mais rodriguiano do que perder a respeitabilidade e chafurdar nas lamas do vício? (O curioso é que na extensa obra de Nelson, com a possível exceção de madame Clessi, em *Vestido de noiva*, não há uma só mulher fatal como Lola.) **João Carlos Rodrigues**



SCARFACE: A VERGONHA DE UMA NAÇÃO

(SCARFACE: THE SHAME OF THE NATION)

Howard Hawks

ESTADOS UNIDOS, 1932, P&B, 35 MM., 93 MIN.

PRODUTORA: Caddo e United Artists PRODUÇÃO: Howard Hawks e Howard Hughes ROTEIRO: Ben Hecht FOTOGRAFIA: Lee Garmes e L. W. O'Connell MONTAGEM: Edward Curtiss e Lewis Milestone MÚSICA: Adolph Tandler e Gus Arnheim ELENCO: Paul Muni, George Raft, Ann Dvorak, Boris Karloff, Vince Barnett, Karen Morley, Osgood Perkins

O ESPECTADOR

“Olha, eu já roubei coisas de outros diretores, e fico muito feliz e orgulhoso quando alguém rouba alguma coisa de mim. O que significa ‘roubar’? Nós só pegamos uma idéia de que gostamos e tentamos fazer com que ela seja nossa”, revelava Fritz Lang, em 1959, aos Cahiers du Cinéma. E esse raciocínio aplica-se perfeitamente ao que Nelson Rodrigues fez com *Scarface*.

Em 1930, um filme sobre um gângster que monta uma poderosa quadrilha de crime organizado em Chicago só

pode ser um filme sobre Al Capone. Menos, no entanto, sobre o Al Capone real do que sobre o mito do homem que veio do nada e montou seu império através do sangue, da ousadia e da estratégia (o filme ficou dois anos retido na censura, foi obrigado a ter um novo final moralizante; e era adorado pelo próprio Al Capone). Para adaptar essa história ao Brasil de 1959 a mudança foi radical: o gângster virou bicheiro e o drama de violência virou farsa dramática.



O que não torna a influência menor. Há, inclusive, um “roubo” explícito: a forma como o corpo morto de Boca de Ouro é depositado na sarjeta e como o poder de outrora passa a ser seu inverso, a insignificância total, um dejetado jogado no meio da rua. Nelson avança mais na humilhação, ao retirar do cadáver o sinal da onipotência do bicheiro: a denteção áurea à qual faz menção o título da peça.

Embora os personagens Boca de Ouro e Tony *Scarface* Camonte sejam uma espécie de gêmeos dramáticos, o ambiente no qual cada autor os instala faz com que seus comportamentos tenham significações diferentes, apropriadas à época e à mitologia dos lugares em que viveram: o Rio de Janeiro do final da década de 50 e Chicago à época da Lei Seca.

Do Boca de Ouro real, pouco sabemos. Tudo que conhecemos dele são dados contraditórios ditos pela mesma pessoa em três momentos emocionais diferentes (uma espécie de *Rashomon* esquizofrênico), recurso comum em grande parte da obra de Nelson Rodrigues: o nascimento de uma ficção (do homem) a partir de um delírio ou de um recalque feminino. Nos olhos da mulher, o marginal é mais aura do que carne. Ruy Gardner



... E O VENTO LEVOU (GONE WITH THE WIND)

Victor Fleming

ESTADOS UNIDOS, 1939, COR, 35 MM., 235 MIN.

PRODUÇÃO: David O. Selznick e MGM ROTEIRO: Sidney Howard (baseado no romance de Margareth Mitchell) FOTOGRAFIA: Ernest Haller CENOGRAFIA: Lyle Wheeler MÚSICA: Max Steiner ELenco: Clark Gable, Vivien Leigh, Leslie Howard, Olivia de Havilland

O ESPECTADOR

A obra máxima de David O. Selznick é um elogio ao indivíduo norte-americano, aqui travestido em indumentária feminina. Mais propriamente a seu apego a certos valores de origem (a propriedade...), sua determinação em realizar o projeto civilizatório em curso (o capitalismo é um valor em si e não tem moral...), e seu estoicismo diante das pressões da história e do destino (não enlouquecer...), tudo isso formatado com as regras de um gênero endereçado a explicar as “mudanças” e acalmar as massas pobres e ignoras, dentro de uma “América” em depressão: o melodrama.

Quando estreou por aqui, em 1940, não fez tanto sucesso nem sensibilizou particularmente a crítica, que valorizou devidamente, isso sim, *Cidadão Kane*, exibido pouco depois. Ninguém atentou para o fato de que era um melodrama diferente, mais explícito em sua carga sexual e portanto mais explosivo em seu poder desestruturante do núcleo familiar,



em que pese certos contrapontos internos da trama, mantenedores de uma ordem e seus valores. Ninguém a não ser uns poucos que, como Nelson, viram algumas vísceras brotarem do interior da obra, sem que a “censura” — o código Breen —, os puritanos de plantão ou a Igreja se incomodassem publicamente com isso.

Nelson, já com uma trajetória pessoal de fazer inveja a qualquer melodrama, deve ter se encantado com o acabamento técnico do filme, por suas inovações estéticas no cam-

po da cenografia, efeitos visuais, fotografia a cores e movimentação de câmera. Particularmente, a exagerada saturação do *technicolor* versão *tri-pack* deve ter encantado o futuro dramaturgo, pelo que emprestava de intensidade à representação das paixões.

Simbolismos à parte, havia outros aspectos mais diretos na obra. Refiro-me ao caráter explícito de certas cenas, como a cara de satisfação de Scarlett por ter sido possuída a força pelo marido Rhett, com quem não transava há tempos; a ambigüidade de Rhett Butler, sempre sério diante do dever histórico e cínico ou irônico diante de Scarlett; e a sucessão de aberrações familiares promovida pela fútil e interesseira Scarlett, digna de um Nelson Rodrigues amansado ou em início de carreira.

É sempre bom lembrar que o realismo do filme, examinado com lupa, destoa fortemente dos padrões narrativos em voga na indústria hollywoodiana e ignora o código que proibia imagens lascivas e depreciação do casamento e da família, prevendo-se, nesses casos, a severa punição do vilão ao final do filme. ... *E o vento levou* esforça-se por uma ambientação mais naturalista — dentro de parâmetros que ainda estão sendo inventados para a cor —, não nega fogo às insinuações sexuais e sustenta a condição de vilã-heroína para Scarlett, cuja pretensa punição com a solidão fica diminuída pela força do atavismo, vale dizer, da pulsão. Nada mais contraditório, saboroso e cafajuste... pelo menos para as grandes platéias de então. *Hernani Heffner*

REBECCA, A MULHER INESQUECÍVEL (REBBECA)

Alfred Hitchcock

ESTADOS UNIDOS, 1940, P&B, 35 MM., 130 MIN.

PRODUTORA: Selznick International PRODUÇÃO: David O. Selznick ROTEIRO: Robert E. Sherwood e Joan Harrison (baseado no romance de Daphne du Maurier) FOTOGRAFIA: George Barnes DIREÇÃO DE ARTE: Lyle Wheeler MONTAGEM: Hal C. Kern MÚSICA: Franz Waxman ELENCO: Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson, Nigel Bruce, C. Aubrey Smith

O ESPECTADOR

No sul da França, uma jovem que trabalha como acompanhante conhece um viúvo de família tradicional inglesa. Eles se casam e ela vai morar na mansão de Manderley. O conto de fadas vira um pesadelo quando a moça se dá conta de que tudo na casa ainda gira em torno de Rebecca, a falecida mulher de seu marido. A sinistra governanta empenha-se em atormentar a nova patroa e a insegurança da jovem se acentua com o estranho comportamento do marido.

É evidente a inspiração do primeiro folhetim de Nelson, *Meu destino é pecar* (1944), na história de *Rebecca*, estréia de Hitchcock em Hollywood. Mais curioso é que o filme não se aproxima apenas dessa obra do escritor. *Rebecca* ganha um prazer adicional quando visto numa “perspectiva rodriguiana”, sobretudo no que diz respeito às personagens femininas e a competição entre elas.

A disputa de duas mulheres por um mesmo homem, situação recorrente na obra de Nelson, ganha em *Rebecca* contornos fantasmagóricos pelo fato de uma delas estar morta, ser inatingível. Outra desigualdade que se inverte é a relação entre a nova senhora e a governanta: a empregada subjuga a patroa e sobre ela exerce controle e terror. Essa figura da governanta se parece com outras tantas personagens de Nelson: tias, irmãs, cunhadas, que amargam um

eterno segundo plano, coadjuvantes ressentidas na trama protagonizada por outra mulher; solteironas virgens que canalizam o impulso sexual para infernizar a vida da rival.

No filme, a beleza é moeda recorrente na disputa: a deslumbrante aparência de Rebecca; a beleza mediana, embora jovem e graciosa, da nova esposa, e a feiúra de morta viva da governanta. Para Nelson Rodrigues, a relação com a beleza não é diferente. Em *Meu destino é pecar*, a jovem esposa diz a uma das cunhadas que ela “não regula” bem. A resposta é imediata: “Louca, mas bonita! Muito mais bonita do que você [...]. Que adianta seu juízo?”. Tanto o folhetim de Nelson quanto o filme de Hitchcock mergulham no melodrama, tirando proveito dos excessos emocionais, das reviravoltas e revelações, de estratégias que apelam mais aos sentimentos do que à razão. Esse viés melodramático se impõe não só nos folhetins do dramaturgo (e na *persona* pública que criou para si), como também na sua produção teatral, encontrando terreno fértil nas tragédias cariocas. Recorrendo ao estudo de Peter Brook em torno do melodrama, o crítico Décio de Almeida Prado lembra o termo “estética do espanto”. “O que se quer”, escreve o crítico, “é chegar rapidamente ao desenlace, passando por uma série de confrontações altamente carregadas de amor ou de ódio, ou de ambos, que se vão desdobrando até o fim em soluções imprevistas”.

Nelson Rodrigues parece ter encontrado em *Rebecca* uma fonte preciosa para seu primeiro folhetim. E continuaria atento ao poder do melodrama cinematográfico: no início dos anos 70, o lacrimoso *Love story*, não passaria despercebido nas crônicas do escritor, que tinha sensores aguçados para os efeitos do melodrama na tela e na vida cotidiana.

Luciana Corrêa de Araújo



CIDADÃO KANE (CITIZEN KANE)

Orson Welles

ESTADOS UNIDOS, 1941, P&B, 35 MM., 119 MIN.

PRODUTORA: RKO Radio Pictures, Mercury Productions PRODUÇÃO: Orson Welles ROTEIRO: Herman J. Mankiewicz e Orson Welles FOTOGRAFIA: Gregg Toland MONTAGEM: Robert Wise MÚSICA: Bernard Herrmann ELENCO: Orson Welles, Dorothy Comingore, Joseph Cotten, Everett Sloane, Agnes Moorehead, Ruth Warrick

O ESPECTADOR

Cidadão Kane não é apenas o filme que revolucionou o cinema ao sistematizar procedimentos que vinham sendo utilizados cá e lá, como profundidade de campo, construção psicológica do tempo, multiplicidade de formatos narrativos etc. No Brasil, é também a principal influência da peça que, em 1943, inaugurou o chamado teatro brasileiro moderno: *Vestido de noiva*, a segunda de Nelson Rodrigues.

No filme, um jornalista é encarregado de realizar uma reportagem

sobre a morte de um grande homem de mídia que ganhou poderes de imperador (Kane) e sobre a última palavra saída de sua boca, um misterioso “rosebud”. A estrutura de reportagem jornalística permite ao filme recortar nacos de tempo e amarrá-los numa narrativa repleta de “acidentes”, que obrigam o espectador a participar ativamente da construção da história (nenhuma informação é dada “de graça” àquele que vê o filme).

Parece não haver nada em comum entre a estrutura nem entre a intenção de ambas as obras: a estrutura de *Cidadão Kane* repousa numa objetividade jornalística que, por acaso, resulta inconsistente (descobrir o significado de “rosebud” jamais vai decifrar a vida de alguém); enquanto a de *Vestido de noiva* passeia subjetivamente por três planos distintos da psicologia de uma personagem. Quanto às intenções, bem, jamais se poderia dizer que *Vestido de noiva* lida com os delírios de onipotência de Aláide...

Se, no entanto, fixarmos-nos no fio entre estrutura narrativa e intenção dramática, pula o fato de que a implosão da narrativa em linha reta e o estabelecimento de uma dramatização por enigmas, quebra-cabeças, torna complexa a realidade dos personagens e transforma o mundo cênico em algo opaco, nebuloso, longe do sistema de visibilidade e onisciência da narrativa e da representação tradicional. O mundo saído dessas duas obras, assim, se assemelha muito mais à experiência que temos de nossas vidas — nada tem muita clareza e jamais podemos escrever o fim (é sempre um outro que inscreve nosso fim) —, e dessa forma pode nos impressionar e instaurar questionamentos: a finitude das coisas, o desejo recalçado, a ascensão e a queda, a pureza do sonho contra a mundanidade.

Outro traço pouco mencionado na relação *Kane-Vestido* é a figura do jornalista, recorrente na obra rodriguiana. É a partir dele que se instaura a ficção da peça *Boca de Ouro*, isso quando Nelson não falava especificamente sobre os jornalistas, ou intitulava suas peças com o nome de um deles. O jornalismo foi sua vida e a de sua família, e lhe valeu o trauma do irmão assassinado. Não foi à toa que *Cidadão Kane* falou tão forte a Nelson. **Ruy Gardnier**



O SEGREDO DA PORTA FECHADA (SECRET BEYOND THE DOOR)

Fritz Lang

ESTADOS UNIDOS, 1948, P&B, 35 MM., 100 MIN.

PRODUTORA: Universal Films PRODUÇÃO: Fritz Lang e Walter Wanger ROTEIRO: Silvia Richards
FOTOGRAFIA: Stanley Cortez MONTAGEM: Arthur Hilton MÚSICA: Miklós Rózsa ELENCO: Joan Bennett,
Michael Redgrave, Anne Revere, Barbara O'Neil, Natalie Schafer

O ESPECTADOR

É curioso que *O segredo da porta fechada* termine com uma saída psicanalítica para o personagem principal, que consegue verbalizar o instante traumático da infância responsável pelos assassinatos. Também é curioso que, no meio do filme, uma hóspede comece a aventar explicações psicanalíticas para os crimes cometidos, transformando-se em motivo de chacota. Longe de apresentar a psicanálise como a salvação da lavoura (o que o roteiro aparentemente tenta fazer, mas é barrado pela direção de Lang), o filme apresenta-se bastante cético quanto ao poder regenerador da ciência psicanalítica, e isso transparece fortemente pela maneira “a toque de caixa” com que Lang termina o filme, estabelecendo a cura do personagem como um *deus ex machina* pouco crível.

Uma relação muito semelhante pode ser estabelecida com a obra de Nelson Rodrigues. Pioneiro, no Brasil, da utilização de noções psicanalíticas no teatro — sobretudo a de inconsciente, que exerce papel fundamental em quase tudo o que ele imaginou e colocou

no papel —, não é certo que Nelson possa ser enquadrado como um autor tipicamente psicanalítico. Ele parece acreditar na impossibilidade de uma “solução”, de uma “cura” completa para suas peças.

O que há, e muito, na obra de Nelson, em *O segredo da porta fechada* e nos filmes de Buñuel (sobretudo os mexicanos, como *Ensaio de um crime* e *O alucinado*) é um questionamento profundo do papel social do homem contempo-



râneo: o controle obsessivo sobre o outro transformando-se na perda de controle sobre si (igualmente à loucura ou a um comportamento social inaceitável), contrastando com personagens femininas desejantes que levam a paixão até o limite de suas forças, capazes de morrer ou matar pelo ente amado. Em todos esses artistas, Lang, Buñuel, Rodrigues, há um espanto constitutivo de toda a obra, que consiste em analisar como o sonho da pacata vida cotidiana burguesa é completamente oposto aos chamados de uma natureza humana agressiva, que entra pela janela se lhe fecharmos a porta.

Vale ainda assinalar, entre Nelson e este filme de Lang, a morbidez que se instala nas cenas e se transforma no coração da obra (o que ocorre em outros filmes, claro, de *Rebecca*, de Hitchcock, à *Morta-viva*, de Jacques Tourneur, passando por *O quarto verde*, de Truffaut). Não é só a ameaça da morte (a fuga de Joan Bennett), mas também a presença insurgente de mortos que ainda habitam a vida dos vivos. É preciso não ter medo de fantasmas.

Ruy Gardnier

RASHOMON (RASHOMON)

Akira Kurosawa

JAPÃO, 1950, COR, 35 MM., 88 MIN.

PRODUÇÃO: Daiei ROTEIRO: Shinobu Hahimoto (baseado nas novelas de Ryunosuke Akutagawa)

CENOGRAFIA: Shinobu Hahimoto FOTOGRAFIA: Kazuo Miyagawa MÚSICA: Takashi Matsuama ELENCO: Toshiro Mifune, Machiko Kyo, Massayuki Mori, Daisuke Kato

O ESPECTADOR

A crítica brasileira foi pioneira em valorizar a cinematografia japonesa, com Kurosawa à frente. Cinéfilo e jornalista, Nelson certamente esbarrou nesses textos e assistiu os filmes com interesse, senão com adoração. Até porque toda obra dirigida ao grande público que contivesse experiências formais o mobilizava. E a obra-prima do diretor japonês levanta discussões bastante pertinentes aos dilemas existenciais dos personagens de Nelson.

O enredo é aparentemente simples. Em meio à chuva torrencial, alguns habitantes de Kioto conversam sobre um *fait divers* ocorrido a pouco: o assassinato de um samurai e o estupro de sua mulher. Através de flashbacks se reconstrói o testemunho de quatro personagens: um ladrão, a mulher, o morto e um cortador de lenha. Cada flashback apresenta a mesma situação, com peripécias e desenlaces diferentes, dependendo de quem a conta. Nenhuma das narrativas coincide e o filme não se preocupa em descobrir o responsável pelos crimes.

A narrativa em perspectiva múltipla trai fonte romanesca e seu ponto de inflexão é a obra do escritor Joseph Conrad. O relativismo científico e filosófico do início do século xx só acentuou a crise da noção de verdade e influenciou diversos campos artísticos, incluindo o cinema e o teatro. No primeiro costuma-se indicar *Cidadão Kane* como o exemplo maior de incorporação desse processo, não sem certo equívoco, repetido quando se menciona o filme como uma das influências diretas de *Vestido de noiva*. A narrativa welliesiana tentava reconstituir a verdade através de diferentes pontos de vista; mas havia uma aparente instância centralizadora, o jornalista. No segundo, a primazia coube à peça rodriguiana e



de forma muito mais radical. *Vestido de noiva* não retomava a simultaneidade espacial — as marcas do texto eram bem claras quanto à necessidade de a cenografia diferenciar os três planos da narração —, mas instaurava-a em outra instância, a temporal, em que se confundiam realidade, memória e alucinação e os diversos momentos cronológicos da trama.

Vestido de noiva, entretanto, não está tão próxima de *Rashomon*. Sua perspectiva

expõe-se através dos personagens, é psicológica, interna. O filme de Kurosawa adota uma perspectiva rigorosamente externa, pois sua ambição não é resgatar uma verdade interior, limitada e falível, embora definida. O objetivo é demonstrar a inabilidade do homem de saber a verdade, mesmo se sobrepuser os testemunhos factuais, tese que certamente abala certa concepção de justiça ainda em voga. Mais do que isso, Kurosawa revela o impulso natural do ser humano de reconstituir os acontecimentos à sua maneira. Essa fluidez do tempo já se insinuava na encenação de *Dorotéia*, mas atinge a mesma intenção do japonês na estrutura de *Beijo no asfalto*, onde um fato banal vai ser recomposto à exaustão sem uma motivação inicial mais definida nem alguma lógica subjacente depois. A *pièce de résistance* rodriguiana vai ser apenas a convicção individual diante do esboroamento dos sentidos e da verdade do mundo nos tempos modernos. *Hernani Heffner*

OS AMANTES (LES AMANTS)

Louis Malle

FRANÇA, 1958, P&B, 35 MM., 88 MIN.

PRODUTORA: Nouvelles Éditions de Films PRODUÇÃO: Irénée Leriche ROTEIRO: Louis Malle e Louise de Vilmorin (baseado no romance *Point de lendemain*, de Dominique Vivant) FOTOGRAFIA: Henri Decaë DIREÇÃO DE ARTE: Bernard Evein e Jacques Sanulnier MONTAGEM: Léonide Azar ELenco: Jeanne Moreau, Alain Cuny, Jean-Marc Bory, Judith Magre, José Luis de Villalonga, Gaston Modot

Jeanne mora numa bela casa com o marido, dono de jornal, e a filha. Entediada e insatisfeita com a arrogância dele, ela faz viagens constantes a Paris, onde mantém encontros com um amante. Quando seu carro quebra na estrada, ela pega carona com o desconhecido Bernard, que é convidado pelo marido a se hospedar na casa. Ela e o desconhecido passam a noite juntos, e na manhã seguinte Jeanne deixa para trás a família e a vida burguesa para ir viver com Bernard.

A ousadia de *Os amantes*, agravada pelo relance dos seios de Jeanne Moreau e uma insinuação de sexo oral, desencadeou protestos e pedidos de censura em vários países, incluindo Estados Unidos e União Soviética. No Brasil, o caso mobilizou a imprensa. O crítico Paulo Emilio Salles Gomes se tornou um dos defensores mais atuantes, ainda na pré-estréia: “diluindo um erotismo de alta escola no mais puro lirismo, atinge um nível de emoção estética que desencoraja qualquer polêmica”.

Logo depois o colunista carioca Ibrahim Sued daria início à campanha contra *Os amantes*: “o mundo que é descrito, negado e vencido [no filme] é precisamente aquele refletido nas colunas sociais”. Católicos militantes como Humberto Didonet lamentavam a exibição sem cortes no Rio de Janeiro desse filme “feito com o único objetivo de exibir publicamente cena de requintada libertinagem”.

Por volta dessa época, Nelson Rodrigues escreve para a *Última Hora* o folhetim *Asfalto selvagem* (agosto de 1959 a fevereiro de 1960). No livro, todos comentam *Os amantes*. O juiz Odorico, cujo encontro com Engraçadinha vinte anos depois de conhecê-la reaviva o antigo desejo, é talvez o personagem mais obcecado pelo filme. Suas apreciações variam de acordo com o interlocutor e a situação. Para a chatíssima esposa de um funcionário do Tribunal de Contas, lança o inesperado argumento: “Nós é que corrompemos o filme, nós!”. Na casa de Engraçadinha, que se converteu ao protestantismo, o juiz nega ter visto o filme e, contagiado de moralismo, toma o rumo apocalíptico: “Mas o filme é um detalhe! O trágico é ver a família brasileira. [...] Veja bem: — a família brasileira atrás de uma tal cena, onde o amante... Vou parar, Engraçadinha. Mas afirmo não há mais ‘família brasileira’. Acabou”.

A verdadeira indignação acontece quando a esposa o obriga a reproduzir com ela a tal cena do filme: “‘Essa fita miserável envenenou a imaginação de todo mundo!’. Casais que viviam tranquilos e consolidados, no seu estável tédio sexual [...] ‘Fui humilhado! Ou melhor: — violentado! Eu me violencei!’. Estava cada vez mais convencido de que era uma iniquidade a exibição de *Les amants*”.

Asfalto selvagem vale-se do filme de Louis Malle para traduzir o espanto, o desconcerto e o arrebatamento de uma época diante de um novo protagonista que se afirmava em cena: o prazer feminino. *Luciana Corrêa de Araújo*



BEN-HUR (BEN HUR)

William Wyler

ESTADOS UNIDOS, 1959, COR, 35 MM., 212 MIN.

PRODUÇÃO: Sam Zimbalist ROTEIRO: Karl Tunberg (baseado no romance do General Lew Wallace)

FOTOGRAFIA: Robert L. Surtees MÚSICA: Miklós Rózsa ELENCO: Charlton Heston, Jack Hawkins, Stephen Boyd, Haya Harareet, Hugh Griffith, Martha Scott, Cathy O'Donnell, Sam Jaffe, Finlay Currie, Frank Thring, Terence Longdon, Andre Morell,

O ESPECTADOR

Nas diversas subtramas de *Ben-Hur*, há vingança, desejo, violência, desagregação familiar, preconceito e sobretudo persistência, um eterno remar contra a maré, que durava quase quatro horas. Essa era uma imagem que agradava a Nelson Rodrigues, embora se distanciasse das intenções de William Wyler, que vinha se especializando em libelos pela paz em meio à corrida nuclear — *Sublime tentação* (1956), *Da terra nascem os homens* (1958). Na versão dos bastidores, revelada por Gore Vidal, o filme não passaria de um épico homoerótico, temperando tragédia com redenção cristã. O verdadeiro final do filme seria a famosa e sádica seqüência da corrida de quadrigas, derradeiro enfrentamento entre Ben-Hur e o seu amor de infância, o tribuno Messala. Só a morte de um dos dois poderia impedir a transgressão do inconfessável tabu.



Nelson não indicou ter feito essa leitura do filme, e provavelmente se deliciou muito mais com o enredo sinuoso e com o lado kitsch da imagem. Além disso, pode ter notado a presença de um de seus subtemas recorrentes, o da pureza conspurcada. Pureza que coincidia com a fase infantil e adolescente, aumentando a carga dramática da queda — não por acaso ele se autodenominava um anjo decaído. Está ausente de *Ben-Hur* a figuração do pai como origem e fonte

de todo o mal. Mas não lhe é estranha uma decorrência importante desse esquema, só que com uma inversão decisiva em relação à obra de Nelson Rodrigues de 1959-60. Enquanto no filme a pureza infantil representa a idéia da inocência, em peças como *Os sete gatinhos* e *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, crianças e jovens exibem sua perversidade atávica.

A perversidade atravessa o filme de cabo a rabo, manifestando-se nas relações étnicas, sociais e até na insensibilidade humana que instaura o flagelo divino, com o corolário do açoite como cena recorrente. Insiste na composição interpretativa de Heston, que anda em cena como se estivesse recebendo bordoadas por todos os lados, e na composição visual, em que os jogos de luz e sombra e os enquadramentos redimensionam e distendem essa “dor” invisível, metafísica. Esse maneirismo pictórico de teor seiscentista, ainda não devidamente explorado, conduz o personagem para a beira do abismo, para a posição limítrofe entre dois mundos. Entre a perda definitiva e a possível redenção, sobressai no teatro de Nelson Rodrigues a constatação óbvia de que são as duas faces indissolúveis da moeda chamada drama humano. A perda se consumará com maior clareza e impacto quanto mais o desejo cobrar sua fatura e o materialismo se tornar o norte de ação do indivíduo. A redenção só se consuma em sua cosmovisão pela chegada da morte.

Wyler parece ter percebido os desdobramentos dessa tensão, prolongando sabiamente o drama para além do embate entre Ben-Hur e Messala. Após ter reconquistado posição e realizado sua vingança, o herói permanece atormentado, impotente diante do desafio maior, reconstruir a família, algo que só realizará com a providencial e artificial ajuda divina. Nelson nunca chegou a essa solução. Para ele o caráter épico da humanidade resumia-se a uma queda vertiginosa e cíclica, nada mais. **Hernani Heffner**

GANGA BRUTA

Humberto Mauro

RIO DE JANEIRO, 1933, COR, 35 MM., 82 MIN.

PRODUTORA: Cinédia PRODUÇÃO: Adhemar Gonzaga ROTEIRO: Humberto Mauro (argumento de Octávio Gabus Mendes) FOTOGRAFIA: Afrodísio de Castro e Paulo Morano MONTAGEM: Humberto Mauro MÚSICA: Radamés Gnattali, Heckel Tavares, Humberto Mauro ELENCO: Durval Bellini, Déa Selva, Lu Marival, Décio Murillo

UNIVERSO RODRIGUIANO

Ganga bruta começa e encerra com um casamento. Mas não há padre, testemunhas, convidados, nem sequer o corpo completo dos noivos. Há, em compensação, símbolos ritualísticos: a profusão de cruzeiros, o anel que formaliza a boda, o ajoelhar-se diante da figura divina, filmado do mesmo ângulo no começo e no fim do filme. A pureza do amor romântico é a última coisa a passar pela cabeça de quem assiste essas cenas.

O protagonista, o engenheiro dr. Marcos, é um desses obsessivos culpados que mais tarde vão povoar a obra de Nelson Rodrigues. Não que haja entre o filme e a obra rodriguiana uma relação de influência; trata-se mais de um paralelismo temático e problematização estética. Na noite de núpcias, ao saber-se enganado, dr. Marcos atira na esposa. Mais tarde, apaixonado pela noiva de um amigo e tentando exorcizar o desejo, ele provoca algazarras num botequim. Esse *acting-out* do personagem é recorrente na obra de Nelson e valerá a pecha de freudiano aos dois autores.

Ganga bruta, no estrato social que delinea, está mais próximo dos romances escritos por Nelson ou Suzana Flag do que propriamente das peças, já que nestas sobressai o retrato da pequena classe média suburbana, com temas como o desejo de ascensão e o recalque social. Para a esfera social mais abastada, em que Nelson situará *O casamento* e *Asfalto selvagem*,



o elemento distintivo de classe mais pregnante é a honra dos homens e o “instinto natural” das mulheres jovens. Elementos disruptivos, as fêmeas lascivas existem para trazer à tona o lado animal-esco masculino. O que torna trágica a dimensão masculina é a impossibilidade de escolher entre o papel social e a real fruição dos desejos.

Como todo grande autor naturalista — Buñuel, Von Stroheim —, o que interessa a Nelson Rodrigues é menos o determinismo do que a redescoberta do animal humano ali onde anos de civilização acreditavam que transformariam o homem numa racionalidade senhora de si. *Ganga*

bruta inscreve-se no processo, mostra a exuberância da natureza (os jatos d’água, a cachoeira, a imponência do bosque), espelha essa exuberância na sensualidade humana (o vestido rasgado de Sônia ou o olhar de Marcos para o corpo desacordado da mesma Sônia saída das águas) e mostra como a razão humana ainda é um débil títere de erupções íntimas muito mais profundas. *Ruy Gardnier*

PORTO DAS CAIXAS

Paulo César Saraceni

RIO DE JANEIRO, 1962, P&B, 35 MM., 75 MIN.

PRODUTORA: Equipe Produtora Cinematográfica PRODUÇÃO: Elísio de Souza Freitas DISTRIBUIDORA: U.C.B. União Cinematográfica Brasileira ROTEIRO: Paulo César Saraceni (baseado em argumento de Lúcio Cardoso) FOTOGRAFIA: Mário Carneiro MONTAGEM: Nelo Melli CENOGRAFIA: Mário Carneiro ELENCO: Irma Alvarez, Reginaldo Faria, Paulo Padilha, Joseph Guerreiro, Margarida Rey, Sérgio Sanz, José Henrique Belo

A mulher rodriguiana é fonte eterna de contestação à ordem patriarcal e sua vítima preferencial. A figura do marido fraco, derrotado, geralmente constrói o ponto de partida para a insurreição feminina em sua irrefreável pulsão.

Este longa escrito e dirigido por Paulo César Saraceni, parte de um *fait divers* de certa repercussão na época, o “crime da machadinhã” — bem ao gosto do dramaturgo. É a história de uma mulher pobre, do interior decadente, que, insatisfeita no casamento, assassina o marido. A possível aproximação entre o universo de Nelson Rodrigues e o de Saraceni deve ser feita, no entanto, com cuidado. O filme se insere nos primórdios do Cinema Novo, embora tenha sido muito mal recebido pelos membros do movimento, e



guarda notórias relações com o cinema de Mário Peixoto, a literatura de Lúcio Cardoso e a visualidade de Oswaldo Goeldi. O tema comum é a decadência de uma época diante da modernização, que solapa os valores estabelecidos e instaura um regime impessoal, gerando a dúvida existencial e a solidão. O contexto artístico do início dos anos 60 traz, na contramão, uma crescente politização da representação de quadros sociais e históricos.

Se é certo que Nelson Rodrigues também trabalhe a figura da decadência, ele o faz em chave inerente à condição humana e não como condição transitória de determinado período. Saraceni, por sua vez, desenvolve um movimento de atração e distanciamento tanto das premissas do dramaturgo quanto das do Cinema Novo. O marido de *Porto das Caixas* não é só produto do desajuste de uma sociedade capitalista periférica; o personagem expõe seu lado cafajeste ao empurrar a mulher para a traição conjugal em troca de álcool, comida ou dinheiro. Porém, o mote da esposa não é propriamente vingar-se dessa exploração masculina e sim libertar-se de um homem, de um lugar, de uma época. Ela descobre que não apenas o marido, mas a maioria dos homens, a própria sociedade, é impotente para o gesto decisivo, a morte.

A personagem feminina não tem resquício algum de dúvida moral e portanto não depende da figura masculina para se definir ou se enredar nas teias da história; suas ações são fruto de convicção pessoal. O filme desqualifica o horizonte político imediato à esquerda (as reformas de base) e descortina o processo já consumado à direita. A falta de adesão e de resultados mina a ambos, assim como o fatalismo mina a convicção rodriguiana. Falta a paixão destruidora como motor das transformações. Mesmo com séculos de opressão Nelson remontaria ao Éden e a seu determinismo bíblico, a mulher vira signo de revolta, revolução, enfrentando os homens, a sociedade e até mesmo o destino.

No filme há outra personagem feminina que simboliza a moira e a morte: é a que entrega a arma do crime à protagonista, numa situação climática que parece predizer o fim trágico iminente da personagem central, que, afinal, não ocorre. Nada mais anti-Nelson Rodrigues.

Hernani Heffner

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA

Rogério Sganzerla

SÃO PAULO, 1968, P&B, 35 MM., 92 MIN.

PRODUTORA: Distribuidora de Filmes Urânio PRODUÇÃO: José Alberto Reis, José da Costa Cordeiro e Rogério Sganzerla ARGUMENTO, ROTEIRO E DIÁLOGOS: Rogério Sganzerla FOTOGRAFIA: Peter Overbeck MONTADOR: Sylvio Renoldi DIREÇÃO MUSICAL: Rogério Sganzerla

UNIVERSO RODRIGUIANO

Nelson e Sganzerla, os ímpios. Talvez seja uma aventura minha. Uma percepção equivocada. Mas arrisco fazê-la mesmo sem ser um Sábato Magaldi, nosso maior especialista em Nelson Rodrigues. Na minha percepção, Nelson assinaria o roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla. Um carioca, outro santacatarinense tornado paulistano, mas com aproximações notáveis. Ou uma aproximação que leva a marca dos dois, a do escracho. Há no filme de Sganzerla uma atitude desabusada que até hoje não foi igualada no cinema brasileiro. Ficou como fórmula única. Ele jogou nas mãos das pessoas e ninguém



conseguiu seguir a trilha aberta. (Há criações assim e ousa dizer que o meu romance *Zero* é uma delas. Abri a comporta, porém nunca mais veio ninguém por esse caminho. Que cada um siga o seu!) Sganzerla ignorou todas as gramáticas, assim como Nelson Rodrigues, já nos anos 40, com *Vestido de noiva*, ignorava a gramática, ainda que a conhecesse. Foi por conhecer que ignorou e criou sua própria estrutura.

Eis um ponto comum entre *O Bandido* e o teatro de Nelson. Ambos têm uma estrutura própria em que se capturou a irreverência, a canalhice (um termo que Nelson adorava), a provocação, a impiedade, o desrespeito, a “sagrada profanação”, o desacato, a linguagem que sai do popular, do coloquial, tornada tragédia quase grega. Os dois refletem a zombaria, o sarcasmo, a ironia exacerbada, a culpa, a moral às avessas (*A Rebours*, como diria Huysmans). Os personagens de Nelson e de *O Bandido* vivem à margem da moral tradicional, na contramão da sociedade, no desprezo ou supremo desdém pelo ser humano cotidiano que, de terno e gravata, leva as crianças para a escola, bate ponto, horário de comida e sexo, leis convencionais, babaquice familiar, normas esdrúxulas.

O que há neles (ainda que sofram a punição, porque a sociedade é decadente e perversa) é a impiedade que gostaríamos de ter. Praticam, como o Bandido da Luz Vermelha, as contravenções que adoraríamos praticar, proferindo blasfêmias, sendo iconoclastas, ímpios, satânicos. Tanto em Nelson quanto no Sganzerla de *O Bandido* temos sacrílegos diante da sociedade, malditos. O que não há é hipocrisia. São autênticos, levados pelo instinto, intuição, compulsão, panteísmo, êxtase, desejos, autodestruição, ignomínia, ceticismo. Ou seja, são modernos, atuais. *Ignácio de Loyola Brandão*

COPACABANA ME ENGANA

Antônio Carlos Fontoura

RIO DE JANEIRO, 1969, COR, 35 MM., 93 MIN.

PRODUTORA: A. C. Fontoura & D. Achear PRODUÇÃO: Antônio Carlos Fontoura e Dalai Achear ROTEIRO: Antônio Carlos Fontoura (a partir de argumento de Armando Costa, Leopoldo Serran e Antônio Carlos Fontoura) FOTOGRAFIA: Afonso Beato CÂMERA: Jorge Bodansky MONTAGEM: Mário Carneiro MÚSICA: "Baby", de Caetano Veloso ELENCOS: Odete Lara, Carlos Mossy, Cláudio Marzo, Paulo Gracindo, Joel Barcellos, Lúcia Magna, Armando Costa, Iolanda Cardoso, Maria Gladys, Ênio Santos

Copacabana me engana é uma crônica de costumes carioca movida a cinema moderno. O excepcional trabalho de câmera na mão, os cortes em *faux raccord*, as estratégias de documentário, os enquadramentos esvaziados. Movido por evidente inspiração tropicalista, o filme embaralha o velho e o novo para extrair daí expressão própria. Exemplo mais eloqüente é a banda sonora, por onde passam Mutantes, Caetano, Nora Ney, Beatles, canções bregas, diálogos de novela, Chacrinha, musical americano, locutores de rádio e a sonoridade das ruas, numa primorosa edição guiada pela colagem, com cortes bruscos e combinação de contrários.

Copacabana me engana ecoa filmes que, como ele, acompanham a trajetória de um jovem protagonista, num percurso que inclui desde os primeiros Godard e Truffaut até *Juventude transviada* (1955), que merece citação direta quando Marquinhos encosta no rosto uma garrafa de leite gelado, reproduzindo o gesto de James Dean. No repertório de referências acionado por Fontoura, a obra de Nelson Rodrigues também marca presença. *Copacabana me engana* tem sua porção de *A vida como ela é...* ao se dedicar a revolver o poder dos sentimentos na esfera doméstica. Há uma contaminação entre o dramático e o corriqueiro, muitas vezes acentuada pelo contraponto irônico trazido pelo som dos programas de rádio e de televisão.

Como em Nelson, os diálogos do filme se impõem pela maestria em recriar a fala coloquial, com a devida parcela de espirituosidade, boçalidade, emoção e poder revelador. O amigo interpretado por Joel Barcellos é fonte inesgotável de ótimas tiradas, pérolas da cafajestagem. No tratamento das relações familiares e de seus desdobramentos na vida afetiva, o filme estreita ainda mais o diálogo com o universo rodriguiano: a figura paterna ao mesmo tempo autoritária e esvaziada de poder efetivo; a submissão da mãe ao esquema familiar e a sexualizada devoção ao filho caçula; a competição entre os irmãos, que acabam por dividir a mesma mulher num *ménage à trois* que repercute o curto-circuito do núcleo familiar.



Não falta nem mesmo uma cena recorrente nas ficções de Nelson: o flagrante da traição, quando o casal de amantes é identificado por alguém no meio da rua. No filme, a cena é construída com simetria exemplar e tratamento de comédia pastelão: passeando de braços dados com Marquinhos pela rua do Ouvidor, a mãe vê o marido enlaçado com a amante e arma um escândalo em público. O ridículo ou o prosaico acompanha de perto os momentos de maior tensão, como a agressão física do filho sobre a mãe. Ressentimentos, paixões, humilhações entram em combustão bem ali, entre a televisão desligada e a mesinha de centro. *Luciana Corrêa de Araújo*

A CULPA

Domingos de Oliveira

RIO DE JANEIRO, 1971, COR, 35 MM., 83 MIN.

PRODUTORA: Batukfilm e B. J. D. Produções Cinematográficas PRODUÇÃO: Domingos de Oliveira, J. Fredy Rosenberg e Paulo José ROTEIRO: Domingos de Oliveira e Joaquim Assis (a partir de argumento de Domingos de Oliveira) FOTOGRAFIA E CÂMERA: Rogério Noel Napoleão MONTAGEM: Lenita Eça e Domingos de Oliveira MÚSICA: Nelson Ângelo e Vivaldi ELENCOS: Dina Sfat, Paulo José, Nelson Xavier, Adolfo Arruda, José Roberto Oliveira, Dudu, Eugênia, Leônidas Bayer, Rubem Abreu, Kiko

UNIVERSO RODRIGUJANO

No início de *A culpa*, o texto de apresentação, na voz do diretor, esclarece que entramos em território mítico, mediado pela teoria freudiana das origens da humanidade: é o pai primeiro que impõe seu domínio por meio da força e organiza o grupo; mas desperta o ódio dos filhos reprimidos, que se voltam contra ele e, por fim, matam-no. “Nascidos assim de um crime, o progresso e a civilização pressupõem um sentimento de culpa, e contém na sua essência as mesmas proibições e restrições impostas pelo pai primeiro [...]. Porque a culpa nada mais é do que a expressão do eterno conflito entre os instintos de amor e morte”.

A estrutura vem da tragédia, organizada pela psicanálise — tradição dramática que inclui Nelson Rodrigues e o Eugene O'Neill de *O luto assenta a Electra*. Em *A culpa*, os personagens são arquetípicos; representam as forças que, ao mesmo tempo, impulsionam e condenam a natureza humana (destino? pulsões?). A imagem das “mãos que não obedecem” é recorrente no pesadelo de Henrique, que sonha matar a noiva; na súbita e inexplicável habilidade de Heitor ao piano. O filho se pergunta por que mataram o pai; a filha não sabe de onde vem o desejo de destruir. Também não há suspense: o assassinato é mostrado logo no início; os letreiros antecipam as ações. A estrutura é colocada à mostra, como nas imagens dos alicerces do edifício em construção, que o filme elege como metáfora visual, leitmotiv de extrema beleza e poderoso efeito dramático.

Há um significativo tratamento dos espaços, que associa a imagem do pai (“grande construtor”, dizem dele) à criação de prédios novos. À família materna (a mãe, a avó) cabe o recolhimento do “reduto”, como é chamada a casa antiga, onde se instalam depois do crime. É o lugar da infância, do passado, imune ao vigor civilizatório e criador do pai. Nos filhos, a criação se autodevora, alimenta-se do próprio sangue, como no projeto de filme acalentado por Henrique, sobre um rapaz, apaixonado pela prima, que se descobre vampiro e constata, feliz: “Meu sangue é meu amigo”. As relações de sangue se sobrepõem a quaisquer outras, numa ciranda incestuosa entre pais e filhos, irmão e irmã.

No Brasil de 1971 ou na origem dos tempos, os filhos atiram no pai e acertam a própria imagem. A melancolia diante de um projeto jovem de transformação que ficou nas negativas: não vingou, não definiu seu lugar no mundo, não conseguiu quebrar a maldição do crime e do castigo. O diálogo com as peças míticas de Nelson Rodrigues só vem acentuar a visão fatalista. Como bem atesta o personagem Edmundo, de *Álbum de família*, para quem “seria tudo melhor se em cada família alguém matasse o pai!”, e que, antes do final do terceiro ato, já terá se suicidado diante da mãe. *Luciana Corrêa de Araújo*



GUERRA CONJUGAL

Joaquim Pedro de Andrade

RIO DE JANEIRO, 1974, COR, 35 MM., 90 MIN.

PRODUTORA: Indústria Cinematográfica Brasileira e Filmes do Serro PRODUÇÃO: Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Aloysio Salles e Walter Clark ROTEIRO: Joaquim Pedro de Andrade (baseado em contos de Dalton Trevisan) FOTOGRAFIA E CÂMERA: Pedro de Moraes MONTAGEM: Eduardo Escorel MÚSICA: Ian Guest ELENCO: Lima Duarte, Carlos Gregório, Jofre Soares, Carmem Silva, Ítala Nandi, Cristina Aché, Analu Prestes, Carlos Kroeber, Dirce Migliaccio, Elza Gomes, Maria Lúcia Dahl, Oswaldo Louzada, Lutero Luiz, Wilza Carla

“A servidão doméstica, o beijo apodrecido, as varizes, a porta aberta, a arteriosclerose, o barulho da boca, o erotismo de cozinha, a concupiscência senil, os tapas na gorda, o delírio da carne em flor, a cama dentada, o voyeurismo necrófilo, a decoração de interiores, o sexo em dúvida, a bronquite asmática e mesmo o triunfo final da prostituição sobre a velhice indicam, entretanto, a possibilidade de redenção pelo excesso de pecado”, diz o texto de divulgação deste filme.



Guerra conjugal é realizado um ano depois de *Toda nudez será castigada* e compartilha com o filme de Jabor e outras produções

cinema-novistas do período o projeto de aprofundar uma “anatomia da decadência” — como definiu Ismail Xavier —, que tem como centro a crise da estrutura familiar e da autoridade masculina. É no território da sexualidade que as relações de poder serão dissecadas.

A adaptação dos contos de Dalton Trevisan feita por Joaquim Pedro pode ser encaixada num esquema triangular, que incorpora, como terceiro vértice, o universo de Nelson Rodrigues. Da obra dos dois escritores, o cineasta retira munição para desvendar os mecanismos apodrecidos que conduzem a trajetória do macho dominador. Com isso, estabelece ostensivo contraponto ao imaginário das comédias eróticas que conquistavam o público da época, subordinadas, em geral, aos valores mais conservadores.

Contrariando a moral dostoiévskiana, que incide sobre a obra de Nelson, *Guerra conjugal* não persegue a redenção dos pecados por meio da culpa e do castigo. Em vez disso, toma o caminho mais irônico, e talvez mais perverso, da redenção pelo excesso de pecado. Difícil apontar qual dos caminhos propõe o postulado moral mais rigoroso. A opção pelo excesso leva o filme a ostentar, sem a menor cerimônia, o que há de mais kitsch, vulgar e mesmo desagradável. O humor, aqui, é enganoso: se traveste de comédia erótica para em seguida virar o jogo e tornar explícitos os violentos mecanismos de poder que sustentam tanto as guerras conjugais como as sociais. O filme constrói uma incômoda perspectiva em abismo, na qual a esfera pública e a pessoal vão se espelhando a todo momento, pulverizando os referenciais.

Ao escrever sobre a peça *Os sete gatinhos*, Paulo Mendes Campos chega à definição lapidar: “Uma família que apodrece dentro da ordem capitalista”. Seguindo essa trilha, *Guerra conjugal* pode ser compreendido como uma implacável exposição do apodrecimento das relações pessoais dentro de uma ordem autoritária, repressora. **Luciana Corrêa de Araújo**

TUDO BEM

Arnaldo Jabor

RIO DE JANEIRO, 1978, COR, 35 MM., 110 MIN.

PRODUTORA: Sagitarius P. C. e Embrafilme DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Carlos Alberto Diniz PRODUÇÃO EXECUTIVA: Arnaldo Jabor ROTEIRO: Arnaldo Jabor e Leopoldo Serran FOTOGRAFIA: Dib Lufti MONTAGEM: Gilberto Santeiro SELEÇÃO MUSICAL: Arnaldo Jabor ELenco: Fernanda Montenegro, Paulo Gracindo, Maria Silvia, Zezé Motta, Stênio Garcia, José Dumont, Anselmo Vasconcellos, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Fernando Torres

UNIVERSO RODRIGUJANO

Tudo bem é o mais belo filme de Arnaldo Jabor.

De um lado, os senhores decadentes da velha casa-grande. O aposentado vivido por Paulo Gracindo não é um vilão tradicional: o que é condenável nele é o fato de não ter sido nada. E é sob essa perspectiva, do nada, que se vê o filme; e os outros, que giram em volta, são os babacas do universo da mediocridade, incapazes de compreender a complexidade do mundo. Atores a serviço dos personagens e não vice-versa, como na TV de hoje.

Do outro lado, os eternos escravos na organização bárbara da ideologia colorida de Hollywood. A ideologia do amor-rosa-gato, das lágrimas de elefante, da propriedade privada e do conformismo da pequena-grande classe média em surto permanente. Não adiantava mais se falar ou escrever sobre Orson Welles ou Che Guevara, pois já eram estranhos ao nosso imenso universo de lixo, fome e eletrônica. E a casa-grande sempre foi e será o terror sem os “defeitos especiais” de Hollywood; é o abismo a que chegou o indivíduo em sua insanidade, desespero e solidão; é o endurecimento do tempo que perdeu sonhos, memória e experimentos. O homem do extermínio não experimenta, não sonha e não sente mais. A casa-grande é esse terror.

O horror de nós mesmos. E nada dará jeito nisso, pois falta a linguagem, da memória, do verbo, da palavra, na construção e na busca do seu próprio sentido, inventando e criando a nossa existência. Linguagem roubada num abandono de Prometeu.

Em *Tudo bem*, há Fernanda Montenegro no seu melhor papel, depois de *A falecida* (do próprio Nelson Rodrigues), desconfiando que o marido tem uma amante; a caótica reforma do apartamento; o surto místico da empregada; o casamento da filha baranga com o americano... tudo é tão importante quanto a carta do marido aposentado conversando com os fantasmas dos velhos integralistas.

Tudo bem é a aplicação prática de uma possibilidade de cinema: o cinema como estrutura do pensamento em movimento. A montagem intelectual, o choque entre os planos para criar uma nova idéia, o cinema como ensaio, além da plástica e do ritmo vigoroso; tudo está ali de forma gigantesca e profundamente bem-humorada. Quanto ainda não temos a aprender com ele: é uma pena que nossa canhestra cinematografia da tal retomada não lance olhos para ele de vez em quando! Não compreendo esse ranço naturalista que o atual cinema brasileiro tem, essa necessidade burra de se apoiar num realismo collarido, publicitário-televisivo mal feito, com personagens que mal saem de um estereótipo caricato. Tudo fica falso e sem poesia alguma. E é por isso que vale repensar *Tudo bem*, que trabalhava com maestria o empobrecimento da voz humana. **Luiz Rosenberg Filho**



EU SEI QUE VOU TE AMAR

Arnaldo Jabor

RIO DE JANEIRO, 1986, COR, 35 MM., 104 MIN.

PRODUÇÃO: Hélio Paulo Ferraz e Arnaldo Jabor ROTEIRO: Arnaldo Jabor FOTOGRAFIA: Lauro Escorel MONTAGEM: Mair Tavares CENOGRAFIA: Sérgio Silveira e Maria Helena Salles DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Flávio Tambellini DISTRIBUIDORA: Embrafilme ELENCO: Fernanda Torres, Thales Pan Chacon

O reencontro de um jovem casal após alguns meses de separação serve para Arnaldo Jabor extrair revelações e inquietações das relações amorosas. Nos momentos que antecedem a chegada dela, os dois revelam suas expectativas em relação às estratégias do outro. Mais do que uma interminável partida de pingue-pongue passional, como teria dito um crítico italiano em Cannes, acompanhamos o processo de desconstrução desse casal.

Podemos observar o diálogo com o dramaturgo Nelson Rodrigues, cuja obra é muito cara a Jabor, nessa dúvida em relação às bases do casamento burguês. Quando vemos cenas do casamento dos dois com imagens preto-e-branco e figuração caricatural, o personagem masculino ironiza a inocência de ambos. Não há a pergunta “Você é feliz?” — com em *Beijo no asfalto* —, mas o deboche autodefensivo: “Que mania que você tem de ser feliz!”.

A imagem do “homem de bem”, chave para o papel masculino patriarcal, também é questionada quando o personagem revela, fascinado, que, após transar com um travesti, lembrara que era pai de família, apesar de se sentir uma vedete.

Também ecoa no filme a sonoridade bombástica das frases rodri-

guianas: “Eu sou a dama do loteação. A putona de Ipanema”, diz a personagem feminina, que depois acrescenta, numa fala que poderia ser de alguma peça de Nelson, que toda mulher brasileira deveria ser louca e prostituta. Mas logo em seguida ela afirma que está se sentindo louca e desamparada, mudança que revela a distância entre aquele festival de falas e desejos e a realidade. As vontades de excesso expressam, mais do que um desejo real, uma inconsistência e um vazio.

Apesar de o filme se basear num jogo de subjetividades, há uma vontade de associá-lo a um discurso mais amplo, mesmo que para explicitar seu deslocamento. As auto-referências irônicas — o casal perfeito de um país em ruínas e a citação final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (“Mais fortes são os poderes do povo”) — apontam nesse sentido. Mas o trocadilho entre as palavras “povo” e “polvo” — o polvo do filme faz referência aos braços do amor que prendem, como no poema de Jacques Prévert dedicado a Lautréamont — revela a limitação do espaço social naquela discussão toda. *Alessandro Gamo*



MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA

Neville D'Almeida

RIO DE JANEIRO, 1991, COR, 35 MM., 100 MIN.

PRODUTORA: Cineville P. C. PRODUÇÃO: Neville D'Almeida ROTEIRO: Neville D'Almeida (baseado no filme *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane, de 1969) FOTOGRAFIA E CÂMERA: José Tadeu Ribeiro DIREÇÃO DE ARTE: Liege Monteiro MONTAGEM: Severino Dadá MÚSICA: Lobão, Ivo Meirelles, Armandinho, Zeca Assumpção ELENCO: Maria Gladys, Cláudia Raia, Louise Cardoso, Alexandre Frota, Ana Beatriz Nogueira, Mariana de Moraes, Sandro Solviatti, Guará Rodrigues, Raquel Sorpicio, Júlio Braga, Pedro Aguinaga

Numa época em que o cinema brasileiro vivia seus dias de terra arrasada, com a extinção da Embrafilme e do Concine pelo então presidente Fernando Collor, esta refilmagem de *Matou a família e foi ao cinema* expõe com involuntária clareza a abrangência da crise, que não se limitava apenas à falência do modelo de produção/distribuição, mas dizia respeito também à indefinição de um projeto cinematográfico para a produção comercial.

Nessa encruzilhada, o que faz Neville é correr atrás da própria história. Primeiro, tomando como ponto de partida um dos filmes-chave do Cinema Marginal — momento em que Neville inicia sua trajetória, com o longa *Jardim de guerra* (1968). Mas ele dialoga também, e talvez de maneira mais forte, com o cinema realizado pelo diretor na segunda metade dos anos 70, quando *A dama do loteamento* e *Os sete gatinhos* alcançam grande sucesso comercial ao trabalhar o universo de Nelson Rodrigues em conexão com as estratégias do filme erótico, gênero que se consolidou ao longo da década.

No filme dos anos 60, Bressane já fazia uma ponte com a obra de Nelson ao tratar das tensões familiares e, de maneira mais direta, ao abordar as duas jovens suburbanas. Como identifica Ismail Xavier, o diálogo que sela o pacto de amor e morte entre elas é muito semelhante ao que se desenrola no início da peça *Álbum de família*, entre Glorinha e sua colega de colégio interno — o episódio das jovens também é um dos melhores momentos da refilmagem de Neville.

O primeiro episódio, o do assassinato dos pais, poderia ter criado vínculos mais incisivos com a obra de Nelson ao tratar da exasperação num convívio familiar claustrofóbico e sem saída. Mas se ressentido de uma estilização de resultados bem duvidosos, presente também no episódio das esposas burguesas insatisfeitas, que culmina em duplo assassinato. É quando o filme mergulha em procedimentos que hoje fazem parte do catálogo de clichês imediatamente associados à produção dos anos 80, como as afetações na iluminação e no enquadramento.

O episódio final, das duas jovens apaixonadas, não escapa dessa estilização, embora se beneficie dos ares suburbanos e de uma dose de ironia e cafajestagem intencional, que faz falta no restante do filme. Ponto alto é a atuação de Maria Gladys, a mãe histérica, desfiando seu discurso do rancor e do senso comum mais reacionário. Sem falar na sua sensacional peruca loira, que não deixará de ser devidamente utilizada como objeto de deboche por parte das adolescentes. *Luciana Corrêa de Araújo*



AMARELO MANGA

Cláudio Assis

RECIFE, 2002, COR, 35 MM., 103 MIN.

PRODUTORA: Parábólica Brasil e Olhos de Cão PRODUÇÃO: Paulo Sacramento e Marcelo Maia ROTEIRO: Hilton Lacerda (a partir de argumento de Cláudio Assis) FOTOGRAFIA E CÂMERA: Walter Carvalho DIREÇÃO DE ARTE: Renata Pinheiro MONTAGEM: Paulo Sacramento MÚSICA: Jorge du Peixe e Lúcio Maia ELENCO: Matheus Nachtergaele, Jonas Bloch, Dira Paes, Chico Diaz, Leona Cavalli, Conceição Camarotti, Cosme Prezado Soares, Everaldo Pontes, Magdale Alves, Jones Melo

UNIVERSO RODRIGUIANO

No desfile de taras, fraquezas e paixões promovido em *Amarelo manga*, não há lugar para meios-termos e platitudes. O excesso dá o tom, o que pode levar a extremos “desagradáveis”, para usar o termo com que Nelson Rodrigues chegou a definir seu teatro a partir de *Álbum de família*. Como nas obras do escritor, o filme não se limita ao exercício de uma estética do choque. Ou ambiciona o choque maior, quando aquele “outro” tão distante nos envolve e o estranhamento torna-se reconhecimento.

A evangélica Kika Canibal encarna o feminino rodriguiano, uma versão de Engraçadinha, para quem todas as preces do mundo não são suficientes para evitar o apelo dos sentidos. Depois de flagrar o marido com a amante e de arrancar com os dentes um pedaço da orelha da “vagabunda”, Kika reconhece: “eu era uma mulher morta por dentro”. A imagem da mulher morta é recorrente na obra de Nelson, com tratamentos que variam do dra-



mático (Alaíde, cujo acidente deflagra os três planos narrativos de *Vestido de noiva*) ao absurdo (a morta de *Dorotéia* que continua a viver porque ninguém lhe avisa que havia morrido), sem dispensar o efeito cômico (a protagonista de *A falecida* nega-se a dar explicações ao marido sobre suas últimas vontades: “Uma morta não precisa responder”). Até a frase antológica de *Toda nudez será castigada*, que Darlene Glória cravou na história do cinema brasileiro: “Herculano, quem te fala é uma morta”. Na melhor tradição rodriguiana, as mulheres de *Amarelo manga*, por mais abatidas, decadentes e reprimidas que estejam, ainda assim destilam uma carga de vitalidade muito superior à dos personagens masculinos, que se revelam de uma fragilidade em tudo oposta à banca de macho que fazem questão de exhibir. Se Nelson contribuiu decisivamente para plasmar uma fala brasileira na literatura, aqui o roteirista Hilton Lacerda recria nos diálogos a força expressiva de um possível “estilo pernambucano”, no que ele tem de inventivo, maldoso, sublime, vulgar.

Em *Amarelo manga*, tão forte quanto a violência social é a violência dos sentidos, dos desejos. Os acontecimentos são excepcionais e banais, tudo de novo, mas tudo novo. Se não fosse assim, o filme poderia terminar depois da notícia lida pelo locutor de rádio logo no início: “Dona de casa muito respeitável encontrou seu marido com a amante. Aí a coisa ficou preta. Ela, uma evangélica, partiu pra cima da fulana e foi um tal de deus nos acuda. Resultado: a amante no hospital, ferida, e a corna, ninguém sabe, ninguém viu”. **Luciana Corrêa de Araújo**

ROBERTO RODRIGUES

Tunico Amancio

RIO DE JANEIRO 1987, COR, 35 MM., 11 MIN. CURTA-METRAGEM

PRODUTORA: Cena Tropical Comunicações APOIO: Embrafilme e Universidade Federal Fluminense
FOTOGRAFIA E CÂMERA: Flávio Chaves ASSISTENTE: João Antonio Franco CENOGRAFIA, FIGURINOS E
MAQUIAGEM: Rita Ivanissevich MONTAGEM: Roberto Machado Júnior MÚSICA ORIGINAL: Odemar
Brígido ANIMAÇÃO: Ronaldo Câmara TABLE TOP: Pan Studio PESQUISA: Clélia Bessa e Paulo Luiz Martins
LOCUÇÃO: Antonio Serra e Wilson Paraná

HOMENAGENS

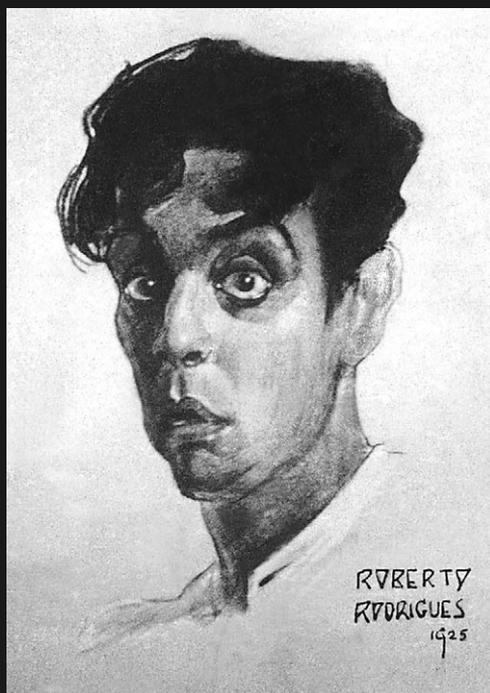
As figuras de Roberto Rodrigues eram lânguidas e vigorosas. As mulheres sensuais, os homens rudes e violentos, o clima mórbido, e a atmosfera tensa. Seu traço absolutamente preciso, sua composição moderna, utilizando o preto e o branco com admirável propriedade, quase sem meios-tons. Mas o que me chamou a atenção foi o tema dos desenhos, com os quais tive contato a partir do *Cordel Urbano*, que Neila Tavares publicou e que vi no início da década de 70. Quando eu soube que ele morreria em 1929, estranhei que seus desenhos não lembrassem a propalada alegria dos anos 20 na já civilizada Rio de Janeiro. Pelo contrário, em vez de melindrosas e almofadinhas, seus desenhos eram cheios de violência, estupros, assassinatos, suicídios, pessoas sofridas, crianças famintas, velhos com olhar perdido, mulheres esperançosas ou saciadas de amor. E ópio, cocaína, morfina. E jazz e bares e cabarés. Então, me apaixonei pelo desenho de Roberto Rodrigues.

Em 1985, com o projeto aprovado pela Embrafilme, fui pesquisar a obra de Roberto e graças a seu filho, o arquiteto Sérgio Rodrigues, tive acesso a alguns originais embora em estado precário de conservação. Completei a pesquisa na Biblioteca Nacional, vendo o jornal *Crítica* e a revista *Paratodos*; fotografei inclusive um exemplar da revista *Jazz* já em decomposição.

Nas folhas da *Crítica*, o traço de Roberto carecia de sofisticação, na tentativa de aproximar o fato ilustrado do público leitor. Não raro seus desenhos ganhavam a legenda “reconstituição”, como se o ilustrador tivesse estado presente àquela infinidade de crimes passionais, aberrações sexuais e baixarias afins que eram privilegiados no jornal de Mário Rodrigues, pai de Roberto.

Em *Paratodos*, a crueza de sua temática adquiria outra elegância gráfica, ao ilustrar Cecília Meireles, Raimundo Magalhães Júnior, Henrique Pongetti, Augusto dos Anjos, Stella e Nelson Rodrigues. Também trabalhavam para a revista J. Carlos, Guevara e Figueiroa.

Nelson disse que o irmão sempre lhe parecera um suicida — “um olhar, uma atmosfera, um halo de quem vai morrer cedo” —, e que Roberto desenhava a própria cara nos bêbados, loucos e enforcados de sua ilustração. Era ele quem morria, assassinado pelos outros, quem pendia de uma forca ou se deitava num caixão. E era ele quem contribuía com o universo sem misericórdia da intensa dramaturgia dos Rodrigues. *Tunico Amancio*



A NELSON RODRIGUES

Haroldo Marinho Barbosa

RIO DE JANEIRO, 1978, 35 MM., 14 MIN. CURTA-METRAGEM

ROTEIRO: Haroldo Marinho Barbosa FOTOGRAFIA: Antonio Penido MONTAGEM: Ide Lacrete PRODUÇÃO EXECUTIVA: Scarlet Moon de Chevalier ELENCO: Luiz Fernando Guimarães, Nelson Dantas, Xuxa Lopes

Desde que vi a pré-estréia de *Bonitinha, mas ordinária* e a de *Perdoa-me por me traíres* (ninguém conseguiu inventar títulos como Nelson), já sabia que se tratava de um gênio; mas foi o Nelson das “Confissões”, publicadas em jornal, que me pegou pelo pé. Como ele mesmo me disse anos depois: “É porque eram confissões...”. Foi a pessoa mais inteligente que conheci e tinha um humor, então, que nem se fala. Vi, deleitado, José Guilherme Merquior assistir *Engraçadinha* às gargalhadas no Festival de Brasília de 1981, acompanhando tudo, pois o humor é a chave para chegar a Nelson.

No início dos anos 70, Nelson virou palavrão nas redações dos jornais, por absoluta burrice das esquerdas que não entendiam que o filho dele estava sendo torturado. Em 1976, filmei um único rolinho de cem pés de 16 milímetros reversível, com Nelson na redação do *Globo*, numa primeira tentativa de fazer um curta sobre ele. O fotógrafo era David Neves, e o editor que nos recebeu foi logo perguntando: “Vocês vão filmar aquela múmia?”. Mas foi exatamente o que fizemos. Dois anos depois, repeti a mesma filmagem em 35 milímetros, no *A Nelson Rodrigues*, o curta que finalmente foi feito, e as coisas na redação não tinham mudado quase nada. O “tarado” de antigamente agora era o “defensor da ditadura” e um nome a ser execrado e se possível banido dos jornais. O problema é que o dr.

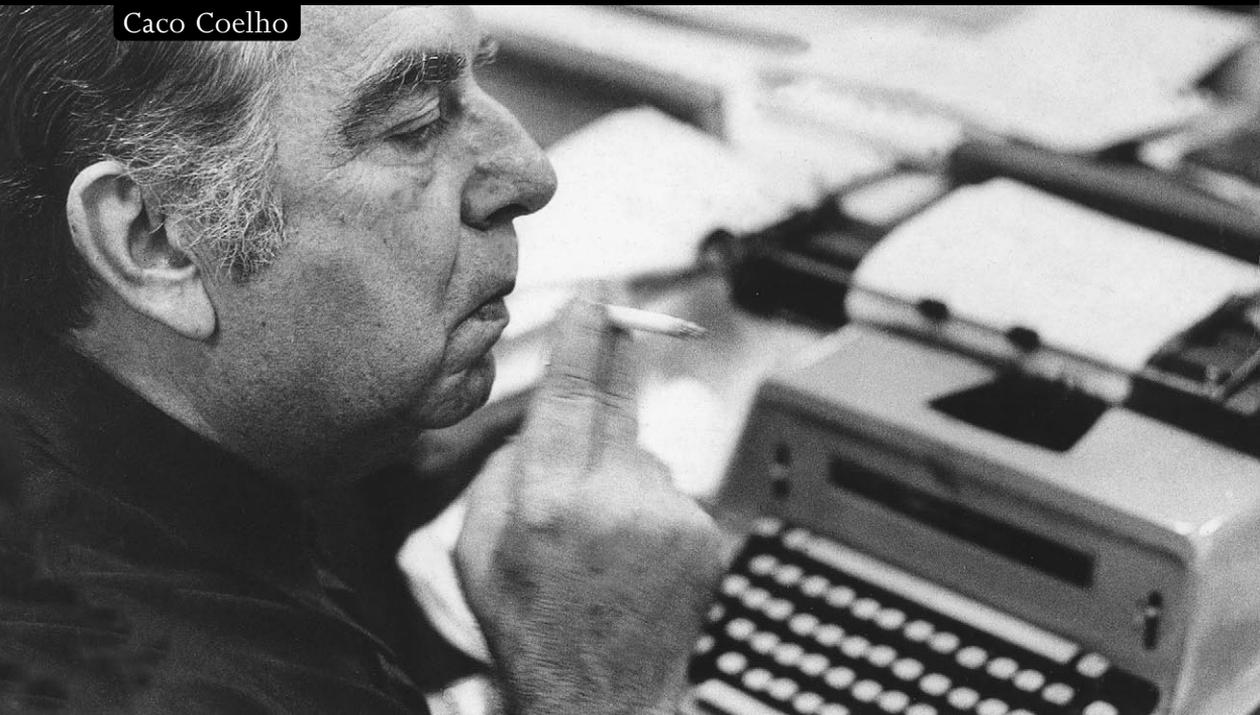
Roberto gostava dele e todos tiveram que engolir os rascunhos que Nelson despejava diariamente. Durante a filmagem do curta, pude acompanhar de perto suas piadas, inventadas na hora. Um vez, em seu apartamento do Leme, quando Nelson foi informado de que o Fluminense havia vencido o Madureira por escassos um a zero, ele se virou para mim de olhos rútilos e disse, quase sussurrando: “Esmagamos!”. Na época em que eu escrevia o roteiro de *Engraçadinha*, seus telefonemas noturnos eram constantes e sempre terminavam com a mesma advertência: “Capricha... capricha...”. Sua língua era o “carioquês”, como gostava de chamar o dialeto carioca; e aproveitava para esculhambar as outras: “Falamos do inglês... não gosto do inglês! Francês? Há, há, há!”.

Ele e Tom Jobim foram meus maiores ídolos e tive a felicidade de conviver com ambos. A Aldeia Campista de um e a mitológica Ipanema do outro são a síntese do que há de mais específico na cidade do Rio de Janeiro. Um já é aeroporto (talvez o único aeroporto internacional com nome de compositor, não de político) e o outro ainda não mereceu uma única e escassa viela. Por que será? *Haroldo Marinho Barbosa*



Obra comentada

Caco Coelho



A carreira de Nelson Rodrigues viajou pelos mais diversos campos da literatura. Nosso principal dramaturgo, o grande desbravador de caminhos, como quer Rachel de Queiroz, destaca-se, sobretudo, pela inovação que proporcionou à linguagem, contribuindo solidamente para a formação de uma literatura brasileira genuína.

Suas dezessete peças receberam, apenas na última década, mais de duzentas encenações, transitando desde a leitura tradicional até a mais anticonvencional, passando por todas as faculdades de teatro existentes no Brasil. Não há diretor ou ator neste país que não tenha, pelo menos uma vez, mergulhado no estudo de sua obra.

Pioneiro genial, Nelson é o poeta que levou o lirismo para os campos de futebol, desencadeando uma crônica apaixonada, parcial, cega. Contista fenomenal, sua coluna *A vida como ela é...* magnetizou milhares de leitores durante uma década, e segue popular até hoje. Seus nove romances, todos com exceção de *O casamento* publicados na forma de folhetim, sempre encontraram grande aceitação. Autor da primeira novela para TV no Brasil, *A morta sem espelho* (1963), sua obra segue sendo

adaptada com grande audiência. Foi bastante influenciado pelo cinema, marcadamente pelo expressionismo e pelo *spaghetti* italiano, e seus textos contribuíram com pelo menos vinte filmes.

Incansável, Nelson Rodrigues deve ter escrito mais de 50 mil textos. Raro terá sido o escritor que tenha tido tal performance, com tanto sucesso. Dessa produção monumental, não restam inéditos, como lembra Carlos Heitor Cony. Boa parte do material, originalmente veiculado em jornal, já foi publicada em livro, e é esse material que aqui se dispõe. Não se pretende, contudo, esgotar o assunto, pois a cada momento surgem surpresas nessa área. Várias e diversas foram suas edições e, mesmo depois de vinte anos de sua morte, a sua obra continua a ser editada, tamanha a fartura.

Para que se possa visualizar como a obra foi constituída, ela foi organizada cronologicamente. Alicerçada na faina diária do jornal e observando a divisão estabelecida pelo professor Sábato Magaldi e introduzida por Pompeu de Souza, a obra de Nelson foi dividida em cinco fases, resultantes de uma identidade estética específica, com características próprias.

A primeira etapa é a do repórter e crítico, vida nas redações dos jornais de seu pai, *A Manhã* e *Crítica*, e do jornal do amigo Roberto Marinho, *O Globo*. Nelson começou a escrever aos quinze anos, quando *A Manhã* ganhou uma nova sede, em fins de 1927. Daí até o início de 1935, sua atividade principal foi o jornalismo policial, ao lado da crítica de arte, na maioria das vezes literária. Nelson escreve com paixão sobre os poetas neoparnasianos; sua alma é da



belle époque. Ele é o “cadete” do jornal, aquele que não galgou os postos inferiores. Dono de um estilo único, o que ele escreveu como repórter pode ser identificado através de traços muito característicos, tamanha é a força de seu pronunciamento.

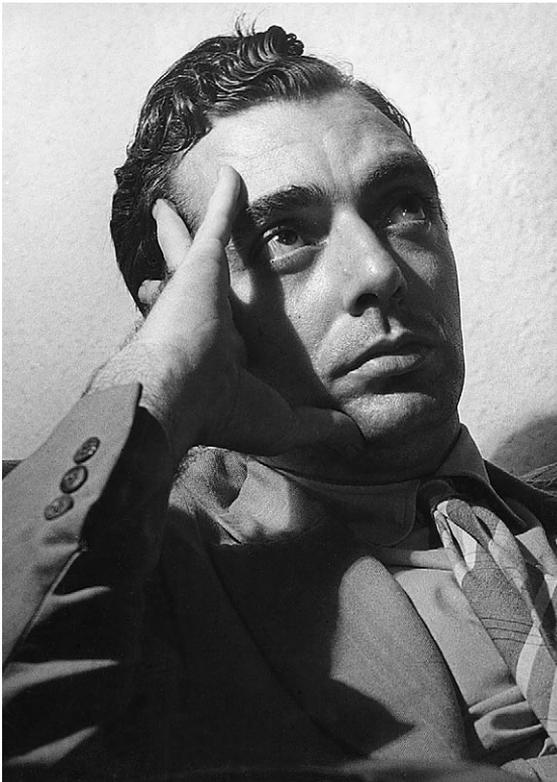
A fase seguinte, imediatamente anterior ao surgimento do dramaturgo e do romancista, é a mais carente de informação. Sabe-se que Nelson continuou no *Globo* até o final de 1943, como crítico de ópera da seção “O Globo na arte lírica”, e também trabalhou no *Globo Juvenil*. Além disso, Nelson era repórter lírico, tantas eram as temporadas de ópera que o Teatro Municipal do Rio de Janeiro executava. É possível que Nelson tenha assistido e/ou criticado algo em torno de trezentas óperas.

Só no ano de 1939, ocorreram 98 apresentações de óperas e mais de setenta peças estrearam nesse teatro. O *Globo Juvenil* acompanhava o jornal três vezes por semana, trazendo matérias diversas, do cartum até a publicação de clássicos em capítulos, como a *Ilíada*. O surgimento do dramaturgo ocorreu durante esses nove anos em que Nelson acompanhou o mundo lírico. Em 1941, ele escreveu sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, que entrou em cartaz no ano seguinte, sem grande sucesso. *Vestido de noiva* surgiu em 1943; com o sucesso da peça, Nelson saiu do *Globo* e, depois de doze anos num mesmo periódico, foi para os Diários Associados, de Assis Chateaubriand, antigo adversário da família Rodrigues, desde o julgamento da assassina de Roberto, irmão de Nelson.

Começa a terceira fase do escritor que, de acordo com a classificação feita pelo professor Sábato Magaldi, pode ser nomeada de mítica, e estende-se até o nascimento das tragédias cariocas, em 1953, a quarta fase. É o período de maior produção de Nelson. Durante nove anos, além das contribuições ao grupo de revistas dos Diários — *A Cigarra*, *O Cruzeiro*, *Detetive* e *O Guri* —, ele escreve seis romances e cinco peças. Para compreender essa fase, é fundamental conhecer o caminho que seu principal heterônimo, Suzana Flag, perseguiu. Nelson já era reconhecido no meio artístico por suas contribuições à imprensa, e, em 1943, com *Vestido de noiva*, havia fundado o teatro brasileiro moderno. Nos Diários, publicou o romance *Meu destino é pecar*, em forma de folhetim, assinando como Suzana Flag. O romance virou novela de rádio e bateu recordes de vendagem. Suzana Flag se transformou então numa personalidade e obteve, antes de Nelson, projeção nacional. O sucesso fez com que escrevesse outro romance, *Escravas do amor* — novo sucesso e também assinado por Suzana; em 1945, *Vestido de noiva* volta em cartaz por mais oito semanas, seguida de nova montagem de *A mulher sem pecado*. Todos esses fatos somados inserem Nelson Rodrigues, de forma definitiva, num estrelato do qual ele nunca mais sairá. Esses são também os anos de Myrna e de seu consultório sentimental, experiência única na carreira de Nelson de manter uma coluna para responder cartas de leitoras.

Novamente uma mudança de jornal determina uma transformação estética. Nelson é contratado como principal colunista do jornal *Última Hora*, que Samuel Wainer “ganhou” de Getúlio Vargas em 1951. Suas primeiras matérias, grandes reportagens policiais, ocupam toda a contracapa do jornal e são o nascedouro de *A vida como ela é...*, coluna que ampliaria sua celebridade nacional. Em 1953, com a peça *A falecida* e o romance *A mentira*, assinado com o próprio nome, Nelson entra na quarta fase, a das tragédias cariocas. Nessa etapa, que vai até 1967, ele escreve oito peças e três romances. É também desse período sua contribuição ao futebol: as primeiras crônicas esportivas surgem, com periodicidade, a partir de 1954, no *Jornal dos Sports*, do irmão Mário Filho, e depois na revista *Manchete Esportiva*. O marco fundador da quinta e última fase acompanha outra mudança de jornal. Aos 54 anos de idade, Nelson é convidado para escrever suas memórias no jornal *Correio da Manhã*. É nesse período que verdadeiramente conhecemos Nelson, quando ele cria um personagem que se coloca a serviço da obra, con-

fundindo de maneira sistemática e dialética suas opiniões pessoais com as do escritor. Provém daí uma série de interpretações, nem sempre corretas, dos preceitos contidos em sua obra. Somente hoje, por exemplo, é possível ver com quanta ousadia Nelson estava denunciando a ineficiência das esquerdas durante o período militar, enxergando um óbvio ululante ao afirmar que era um reacionário porque defendia a liberdade, uma das vigas de sua obra. Esse período, que começa em 1967, vai até morte de Nelson, por insuficiência cardiorrespiratória, em dezembro de 1980. As edições que serviram de base para esse levantamento são o *Teatro completo*, organizado por Sábato Magaldi para a Nova Fronteira, a *Coleção das Obras de Nelson Rodrigues*, organizada por Ruy Castro, e a *Coleção Baú de Nelson Rodrigues*, organizada por Caco Coelho, ambas para a Companhia das Letras, além de algumas esparsas edições da época. Para os dados biográficos, foi utilizado em grande parte o livro *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, de Ruy Castro (Companhia das Letras, 1992).



Primeira fase: repórter e crítico (1927-35)

Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1927-35), organização de Caco Coelho, Companhia das Letras, 2004 — livro póstumo feito a partir do levantamento dos primeiros oitenta meses de trabalho de Nelson, nos jornais *A Manhã*, *Crítica* e *O Globo*, entre dezembro de 1927 e fevereiro de 1935. De sólida formação cultural, o jovem Nelson teve por primeira vocação a crítica literária, além de se interessar por todas as artes: cinema, teatro, artes plásticas, dança e música. As matérias, sobretudo policiais, são a demonstração, já evidente, do futuro dramaturgo e romancista. Esse material é o substrato onde Nelson irá buscar inspiração para suas histórias, daí sua contunância e eternidade.



Isabel Ribeiro, Paulo César Pereiro e Ginaldo de Souza na montagem de *A mulher sem pecado*, de Ziembinski

Segunda fase: crítico e repórter lírico, redator do Globo Juvenil e de peças psicológicas (1936-43)

***A mulher sem pecado* (1941)** — a primeira peça escrita por Nelson Rodrigues, encenada em dezembro de 1942 com direção de Rodolfo Mayer, é a única que foi escrita em duas etapas: o monólogo final de Lídia só apareceu na segunda encenação, de 1946, que se tornou a versão definitiva. Construída em torno de uma mentira, a peça conta a história de Olegário, que elege como prioridade a fidelidade — o que importa é ser ou não ser traído. Os cenários tem a grandiloquência operística, de acordo com o *métier* de Nelson. A morbidez, a obscenidade do rosto e as inovações técnicas — como o uso do microfone para representar uma voz interior — são traços que despontam nessa peça e que o acompanharam por toda a trajetória. A opinião positiva de Manuel Bandeira foi decisiva para o reconhecimento obtido.

***Vestido de noiva* (1943)** — a segunda peça de Nelson foi encenada pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em dezembro de 1943, pelos Comediantes, e dirigida pelo polonês Ziembinski. Destaque para os cenários de Santa Rosa, que reproduziam os Arcos da Lapa como arcos da memória. Obteve grande repercussão logo na estréia. Considerada o marco fundador do moderno teatro brasileiro — a



Vestido de noiva, com Dulce Rodrigues e Paulo Goulart

peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, que rompe a quarta parede, apesar de escrita anteriormente, só foi encenada em 1967. A história se passa durante um coma vivido pela personagem principal, Alaíde. (Roberto Rodrigues, irmão de Nelson, também ficou em coma antes de morrer.) As ações simultâneas, em tempos diferentes, eram uma total inovação nos palcos brasileiros. “Nelson é um poeta”, diz Manuel Bandeira, ao se pronunciar sobre o texto. Outra montagem famosa foi a que teve Cailda Becker no papel de Alaíde, e Maria Della Costa como madame Clessi.



Terceira fase: mítica (1944-52)



Meu destino é pecar (1944) — primeiro dos cinco romances assinados por Suzana Flag, principal heterônimo de Nelson. Publicado originalmente como folhetim, em 78 capítulos, no *Jornal*, dos Diários Associados, entre 17 de março e 17 de junho. No mesmo ano foi lançado em livro e, em dois anos, vendeu 50 mil exemplares. Virou novela de rádio em 1945. Conta a história de Leninha, obrigada por pai, mãe e irmã a casar com Paulo, personagem constante na obra de Nelson. O beijo em troca da perna mecânica da irmã já demonstra a habilidade que o escritor terá em colocar lado a

lado o patético e o humorístico, eixo central de sua obra. A amante vinda do além, que mantém a dúvida se está viva ou morta, aparece aqui e se espalhará por vários outros romances. Livro relançado em 1998 pela Ediouro.

Escravidão do amor (1944) — o segundo romance de Suzana Flag também foi publicado no *Jornal*, como folhetim (oitenta capítulos), entre 25 de junho e 26 de setembro, imediatamente depois de *Meu destino é pecar*. Em 1946, foi transformado em livro. Já no primeiro capítulo o noivo se mata na frente da noiva. A mãe da jovem comemora ao saber que a filha nunca o havia beijado: “Então, eu sou mais feliz. Porque a mim ele deu beijos e a você não”. O clima desenvolve-se quase por completo em uma única noite. Planos e subplanos, aparições, mortes misteriosas recheiam essa história bem anos 40. O livro foi reeditado pela Companhia das Letras em 2002.

Álbum de família (1946) — a terceira peça de Nelson ficou proibida durante dezenove anos devido ao alto número de incestos. No depoimento intitulado “Teatro desagradável”, de 1949, Nelson afirma: “a partir de *Álbum de família* enveredei por uma caminho que pode me

levar a qualquer destino, menos ao êxito”.

Com uma quantidade enorme de incestos, a peça visa criar o tifo e a malária na platéia. Jonas, personagem principal, açoitava a esposa, Senhorinha, com o amor por meninas de onze a treze anos. O amor adolescente, traduzindo o amor do pai pela filha, também marcará o teatro de Nelson. A peça foi apresentada pela primeira vez no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro, em 1967, com direção de Kleber Santos.

Anjo negro (1947) — a quarta peça de Nelson foi encenada pela primeira vez no Teatro Phoenix, no Rio de Janeiro, em 1948, com direção de Ziembinski, após ter permanecido interdita por mais de um ano. Foi o próprio Nelson que, como estratégia de marketing, promoveu a interdição da peça: imoral, indecente eram algumas das palavras do cartaz de divulga-



Nicete Bruno em *Anjo negro*



ção. Chegou a ser cogitada para estrear na Broadway. A história se dá em torno do amor dos irmãos Ismael e Elias — este cego — pela mesma mulher, Virgínia. Pela primeira vez no Brasil, o protagonista de uma peça era negro — mas o personagem teve de ser encenado por um ator branco com o rosto pintado. O negro tem o desejo ardente de ter um filho branco, daí assassinar os próprios filhos no tanque no fundo da casa, a cada novo parto. O clima sombrio e religioso marca o ritmo da peça.

Minha vida (1946) — o terceiro romance de Suzana Flag foi publicado originalmente como folhetim (26 capítulos) na revista mensal *A Cigarra*, dos Diários Associados, entre julho de 1946 e feve-

reiro de 1947. Nesse período, a revista transformou-se no mensário de maior circulação do Brasil, aumentando a tiragem de 80 mil para 105 mil exemplares. O romance saiu em livro antes mesmo do término da publicação seriada. É uma autobiografia de Suzana Flag, um dos poucos textos de Nelson narrados em primeira pessoa. No romance, ela conta ter perdido o pai e a mãe, aos quinze anos, por causa de uma traição do casal. Pouco tempo depois é arrastada para uma ilha deserta pelo brutal tio Aristeu. Na abertura, Suzana se define: “gosto de ser pequena, de dar aos homens uma impressão de extrema fragilidade e de me achar, eu mesma, eternamente mulher, eternamente menina”. Essa definição da personalidade da autora, assim como as características estéticas próprias desta fase, nos fazem acreditar que Suzana Flag seria um heterônimo, e não um pseudônimo, de Nelson Rodrigues. O livro foi relançado pela Companhia das Letras em 2003.



Sobra dos afogados (1947) — a quinta peça de Nelson Rodrigues foi encenada pela primeira vez no Teatro Municipal, no Rio de Janeiro, em 1954, com direção de Bibi Ferreira. Transformada em especial de televisão por Antônio Abujamra, em 1985. Possivelmente inspirada na peça *O luto assenta a Electra*, de Eugene O’Neill. O mar, de certa forma presente no título da peça, é uma das obsessões de Nelson, como destino dos suicidas. A moira, presente na maldição da família Drummond, assim como o coro, são influências do teatro grego. O assassinato da prostituta para redimir a mulher e os tipos populares — como o assobiador Sabiá, e a Gorda com as pernas cheias de varizes — são recursos utilizados com frequência por Nelson.

Núpcias de fogo (1948) — o quarto romance de Suzana Flag foi publicado originalmente no *Jornal*, como folhetim (61 capítulos), entre 4 de julho e 12 de setembro. Traz a história das irmãs Lúcia — outro personagem constante de Nelson — e Doris, diametralmente opostas na forma de amar, mas não na intensidade. A crueldade da tia Clara é típica dos personagens folhetinescos, e o ingênuo Carlos, bonito demais para um mortal, foi inspirado no irmão Roberto Rodrigues. Republicado pela Companhia das Letras em 1997.



Nelson discute com a Censura

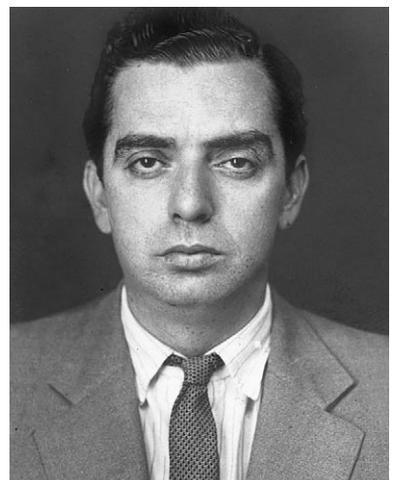
Drotéia (1949) — a sexta peça de Nelson foi encenada pela primeira vez em 1950, no Teatro Phoenix, no Rio de Janeiro, com direção de Ziembinski e cenários de Santa Rosa, repetindo a fórmula de *Vestido de noiva*. Tem todas as características de uma peça de fechamento de fase, pela consição e extremos de linguagem, pode ser considerada como uma obra de referência na distinção entre as fases estéticas do autor. Aqui, o poder das tias pudorosas e censoras, manipuladoras da vontade alheia, é mais fortemente demonstrado. O sexo como pecado, a doença como purificadora da alma e a feiúra desejada são objetos alcançados com maestria, num ambiente opressor, sem quartos. A náusea avessa ao desejo, simbolizado por botas no lugar do ser amado, beira o grotesco. É a mais bem realizada das tragédias.



Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo (1949) — “Myrna escreve” era o nome da coluna de cartas que Myrna, heterônimo de Nelson, manteve, durante 144 dias, no *Diário da Noite*: uma mulher, com uma tarja negra sobre os olhos, que dá conselhos de modo franco. Fruto de conhecimentos e estudos muito suspeitos, Myrna diz coisas eternas,

“resolvendo” problemas aparentemente insolúveis. O diálogo estabelecido com as leitoras, reais ou imaginárias, constitui um modelo único na literatura. Chega a usar o princípio platônico da unidade primitiva do homem para dar as razões do amor. Uma seleção dessas cartas, organizada por Caco Coelho, foi publicada pela Companhia das Letras em 2002.

Amulher que amou demais (1949) — o único romance de Myrna foi publicado originalmente na forma de folhetim (26 capítulos), entre 18 de julho e 18 de agosto, no *Diário da Noite*, jornal de maior circulação do Brasil na época, órgão dos Diários Associados. Lúcia, num passeio na véspera do casamento, está parada num cruzamento de rua; atrás dela pára Carlos, e ela imediatamente percebe que irá amar sem limites aquele homem. O crime como vingança do amor proibido e a figura da amante vinda do além são ingredientes dessa história de excesso e desgraça. O livro foi reeditado em 2003, pela Companhia das Letras.





Nelson, Dulce Rodrigues e Henriette Morineau na estréia de Valsa nº6

Valsa nº 6 (1951) — a sétima peça de Nelson é seu único monólogo e foi dedicada à irmã Dulce Rodrigues. Estreou no Teatro Serrador, Rio de Janeiro, no mesmo ano, dirigida por Henriette Morineau. É uma espécie de *Vestido de noiva* às avessas: uma jovem de quinze anos, que já morreu, tenta lembrar-se do que aconteceu em vida. Nelson teve a idéia da peça ao ouvir, enquanto tomava café na Cinelândia, a trilha do filme *À noite sonhamos*: a valsa nº 6 de Chopin. É a peça em que o rigorismo das rubricas fica mais exposto.

Oh, homem proibido (1951) — o quinto e derradeiro romance de Suzana Flag foi publicado originalmente no recém-surtido jornal *Última Hora*, como folhetim (79 capítulos), entre 31 de julho e 3 de novembro. Concomitantemente, Nelson escrevia a coluna diária *Atirem a primeira pedra*, dramatizando os crimes do cotidiano, que precedeu *A vida como ela é...*

Como em várias das notícias policiais sobre as quais Nelson escrevia, tudo começava num bar. Daí as juras de amor infinito, as trocas de olhar, os desejos coincidentes. Depois, a volúpia da velocidade, o acidente e a cegueira, propiciando a paixão pelo médico que socorre Joyce no hospital. Dr. Paulo, com voz sedutora, é desejado também pela prima, Sônia. Foi relançado em 1981 pela Nova Fronteira.

Quarta fase: tragédia carioca (1953-66)

A vida como ela é... (1951-61) — a coluna que Nelson manteve durante dez anos no jornal *Última Hora* foi sugestão de Samuel Wainer, que sonhava com uma seção que valorizasse o fato policial. Nos primeiros dois anos, Nelson escreveu mais de quatrocentas colunas; ao longo dos dez anos deve ter escrito mais de 2 mil contos. Até novembro de 1951 a coluna era chamada de *Atirem a primeira pedra*. Em dez meses, o jornal se tornou o mais vendido no país, resultado direto das reportagens de Nelson, que logo abandona o fato do dia e vai buscar, na experiência de repórter policial, a atualidade na força do acontecimento.

Uma seleção das colunas, organizada por Ruy Castro, foi publicada em livro pela Companhia das Letras, em 1992.

MILTON RODRIGUES
APRESENTA

A VALSA N.º 6
DRAMA EM 1 ATO



DE
NELSON RODRIGUES

NA INTERPRETAÇÃO
DE
DULCE RODRIGUES

VIVENDO SONIA

DIREÇÃO E MISE-EN-SCENE
DE HENRIETTE MORINEAU

TEATRO SERRADOR
AS SEGUNDAS-FEIRAS ÀS 21 HORAS

A falecida (1953) — a oitava peça de Nelson estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 8 de junho de 1953, com direção de José Maria Monteiro e cenário de Santa Rosa, exatos dez anos após a estréia de *Vestido de noiva*. A peça começa com as previsões de madame Crisálida e o ambiente não é mais o interior, ou um lugar ignorado, mas sim o subúrbio carioca, onde se encena a surpreendente traição da tuberculosa Zulmira cumprindo o destino da mulher, a orquestração do funeral com pompas que não se vê mais e a vingança conduzida até a própria morte. Zulmira é uma derrotada pelo abandono da beleza; Tuninho, desempregado, vê no dinheiro do jogo do bicho sua única saída, e o sexo é a chave para essa porta.



Sérgio Cardoso, José Maria Monteiro, Sônia Otítica e Nelson durante leitura de *A falecida*

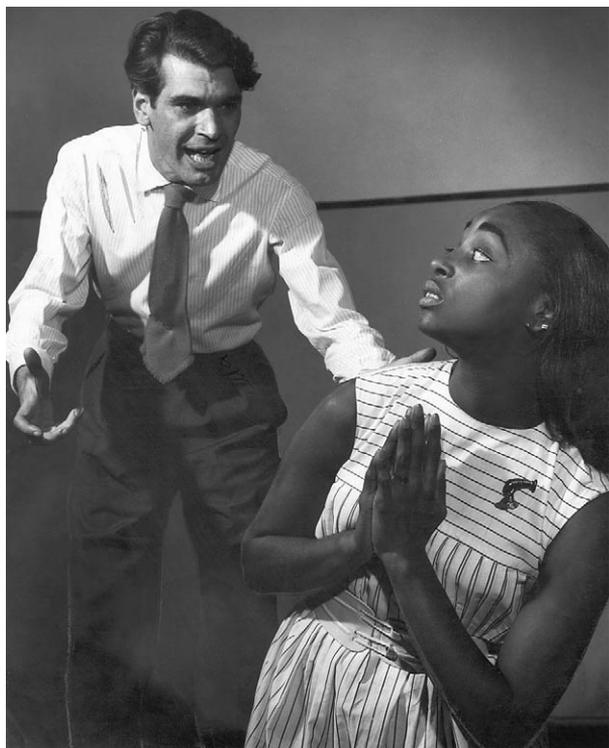
Ameutira (1953) — o primeiro romance realmente assinado por Nelson Rodrigues foi publicado originalmente, como folhetim (dezoito capítulos), no semanário *Flan*, de Samuel Wainer, entre 21 de junho a 31 de outubro. Baseado em complexa estrutura dramática, inclui seqüências de verdades ocultadas pelo tempo, açoitadas pela avassaladora mentira, que, num ritmo cinematográfico, vão sendo desveladas por fatos inimagináveis. Dr. Maciel é obcecado por Lúcia, a caçula de

suas quatro filhas. Todos, filhas e genros, moram juntos, numa enorme casa antiga na Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro.

Mas Lúcia é fruto de uma infidelidade de d. Ana, a esposa de Maciel. Quando ele descobre, diz ameaçadoramente: “Graças! Oh, graças!”. Ginecologistas loucos, cunhados incestuosos demonstram a corrosão da classe média. Reeditado em livro, em 2002, pela Companhia das Letras.

Pouco amor não é amor (1953-4) — coluna que Nelson manteve no *Flan* até o fechamento do semanário, com a morte do presidente Getúlio Vargas. Espécie de *A vida como ela é...*, mas publicada aos domingos, com histórias maiores. Deu origem a enredos como *Boca de Ouro* (inspirado em “A morte azul”). “A coroa de orquídeas”, que batiza um dos livros de *A vida como ela é...*, é um dos contos que saiu originalmente nesta coluna. Com tom mais





Roberto Batalin e Léa Garcia em *Perdoa-me por me traíres*

pesado, as histórias são recheadas de morbidez, e mais uma vez colocam *pari passu* o patético e o humorístico. Publicado em livro pela Companhia das Letras, em 2002.

***Perdoa-me por me traíres* (1957)** — a nona peça de Nelson, uma tragédia carioca de costumes, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 19 de junho de 1957, com direção de Léo Júsi. Única peça em que Nelson atuou, como o tio Raul. A peça foi tão aplaudida quanto vaiada. Era um canto à infidelidade, mesmo não pronunciada. “A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela”. A esse ambiente soma-se o incômodo grotesco: as primas que se interessam pelo prostíbulo, o desejo incestuoso do tio Raul, que criou Glorinha para que fosse sua. Quase todo o segundo ato se passa em flashback, quando o tio revela o interesse dos irmãos pela mesma mulher, que morre envenenada.

***Viúva, porém honesta* (1957)** — a décima peça de Nelson estreou no Teatro São Jorge, Rio de Janeiro, em 13 de setembro de 1957, com direção de Willy Keller. O ambiente principal é a redação do jornal *A Marreta*. Seu diretor, dr. J. B. — alusão ao *Jornal do Brasil* — quer casar a filha, recentemente viúva. Alegoria entre o real e o imaginário: o intuito da peça é satirizar a crítica especializada que não o poupava.

***Os sete gatinhos* (1958)** — a 11ª peça de Nelson estreou em 17 de outubro de 1958, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, com produção de Milton Rodrigues, direção de Willy Keller, e protagonizada por Jece Valadão. Grande destaque da montagem paulista de Antunes Filho, *O eterno retorno*. Seu Noronha cria um bordel de filhas para proporcionar um rico enxoval para a filha menor, Silene, na esperança de salvar a todos. Silene, no entanto, matou a pauladas uma gata prenha no





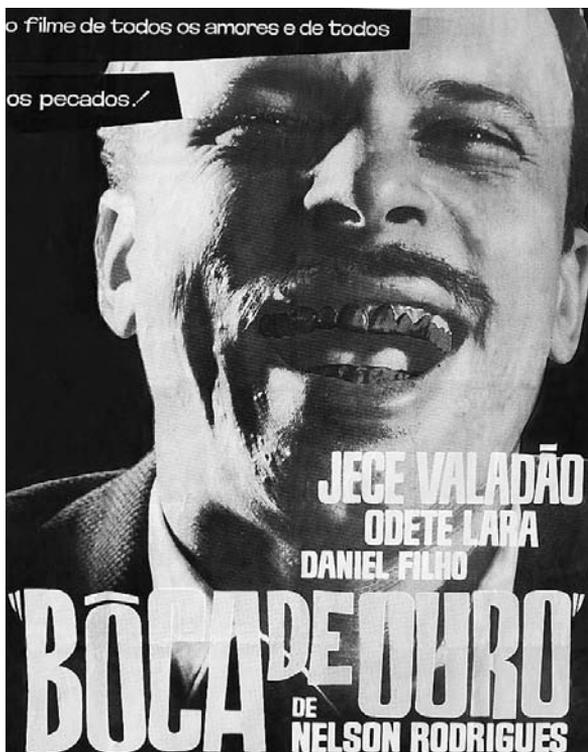
Viúva, porém honesta

colégio, que morre ao parir sete gatinhos, numa ironia feroz com a vida. A Gorda, mãe das cinco filhas, simbolizando o desinteresse sexual, escreve obscenidades nas paredes do banheiro. Bibelot, o homem vestido de virgem, é o sedutor que será assassinado no lugar do pai.

Boca de Ouro (1959) — a 12ª peça de Nelson estreou em 1960, com direção de Ziembinski, e ganhou dimensão nacional com a encenação de José Renato, realizada no Teatro Nacional de Comédia, no Rio de Janeiro, em 1961. História do bicheiro que manda arrancar todos os dentes para substituí-los por outros, de ouro. Narrada em flashback, através de uma entrevista feita pelo repórter Caveirinha com uma amante abandonada pelo bicheiro. São três versões contraditórias, que demonstram a brutalidade da vida, traduzidas pela relação do casal Celeste e Leleco. Nascido numa pia de gafeira (idéia colhida num conto escrito seis anos antes), o Boca de Ouro quer ser enterrado num caixão de ouro, mas acaba num necrotério, sem dentes na boca.

Asfalto selvagem (1959-60) — oitavo romance de Nelson, publicado como folhetim no jornal Última Hora, entre agosto de 1959 e fevereiro de 1960. É dividido em dois livros, num total de 112 capítulos. A primeira parte, Engraçadinha, seus amores e seus pecados, dos doze aos dezoito, é o único romance de Nelson situado fora do Rio de Janeiro: é Vitória (ES) que ambienta, nos anos 40, os primeiros passos e descompassos de Engraçadinha, o amor entre primas e a disputa pelo mesmo homem. No segundo livro, a história se passa no subúrbio carioca, em Vaz Lobo, no final dos anos 50. É nesta fase que Nelson demonstra todo o seu desprezo pelos métodos policiais e pela corrosão política e jurídica, simbolizada na figura do dr. Odorico. Vários dos personagens são inspirados em pessoas reais, dando sinais da próxima etapa estilística, a do ensaísta. Reeditado pela Companhia das Letras em 1994, num único volume.

Beijão no asfalto (1960) — a 13ª peça de Nelson estreou no Teatro Ginástico, Rio





de Janeiro, em 7 de julho de 1961, com direção de Fernando Torres, cenários de Gianni Ratto, e participação de Fernanda Montenegro, como Selminha. Escrita a pedido de Fernanda, é mais uma narrativa jornalística, dessa vez conduzida pelo repórter Amado Ribeiro. Um homem cai na rua e é atropelado por um loção. O transeunte Arandir se aproxima e o agonizante lhe pede um beijo. Arandir dá o beijo e é assistido pelo sogro e por um repórter. O repórter, mancomunado com o delegado de polícia Cunha, aproveita o episódio para forçar um romance escabroso de homossexualidade e crime, como analisa o psicanalista Hélio Pellegrino. A ação está no diálogo e o beijo é uma inquirição metafísica sobre a morte.

Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária (1962) — a 14ª peça de Nelson estreou no Teatro Maison de France, em 28 de novembro de 1962, com direção de Martim Gonçalves. Destaque para a atuação de

Fregolente, responsável pelo batismo do estilo rodriguiano de interpretação. Para Hélio Pellegrino, a peça é uma meditação dramática sobre o mistério da bondade humana. A história de Edgard, personagem central, é a de sua descida aos infernos, onde ele se arrasta na lama. Ao “se Deus não existe, tudo é permitido”, Nelson antepõe: “se Deus existe, tudo é permitido”. E atribui ao eterno amigo Otto Lara Resende a frase que conduz o milionário dr. Werneck: “o mineiro só é solidário no câncer”. É para restaurar a degradação sofrida por Ritinha, filha do dr. Werneck e vítima do estupro simulado dos crioulos, que o dinheiro dele é arrojado à cara do empregado.

Toda nudez será castigada (1965) — a 15ª peça de Nelson estreou no Rio de Janeiro, no Teatro Serrador, em 21 de junho de 1965, com direção de Ziembinski. Narrada a partir de um flashback da personagem Geni, que está morrendo, conta a história de uma prostituta que acaba apaixonada por pai e filho. Herculano, o pai, é levado a conhecer a prostituta Geni, por quem fica dilaceradamente apaixonado. A peça se passa num



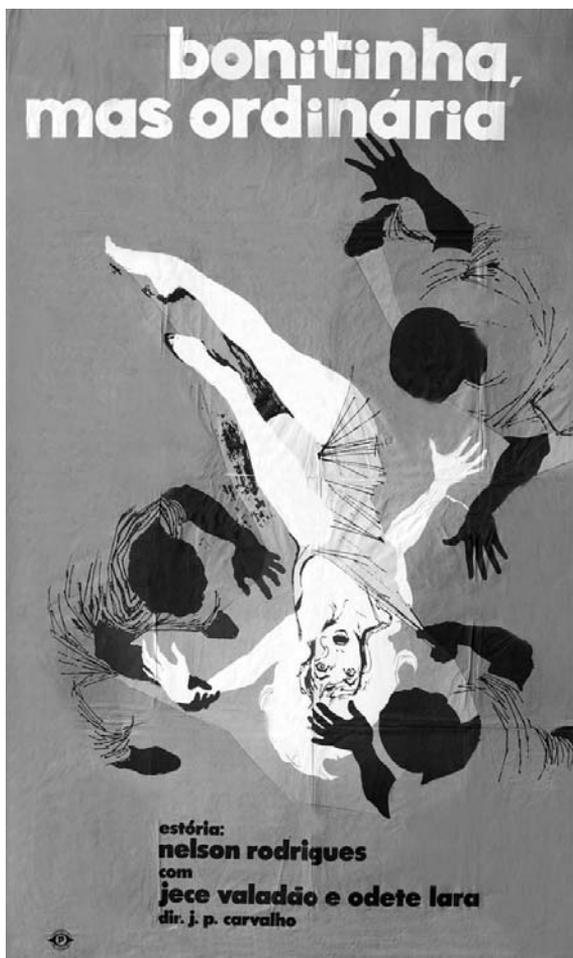
Sueli Franco, Fernanda Montenegro e Oswaldo Loureiro em *Beijo no asfalto*

bordel, instrumento poderoso da dramaturgia rodriguiana, e põe por terra qualquer especulação em torno de uma moralidade pressuposta do autor. A surpresa da revelação final em torno do filho de Herculano evidencia a loucura do ser humano.

O casamento (1966) — Nelson escreveu seu nono e último romance a convite de Carlos Lacerda, que abria a Editora Nova Fronteira. O único romance escrito como livro acabou sendo publicado por Alfredo Machado, da Editora Eldorado; e foi imediatamente proibido. Sua linguagem consagra a violência verbal de Nelson, e o romance é um marco da literatura brasileira. A preocupação homossexual ronda o personagem de dr. Sabino. A história ocorre em flashback, a partir da morte de Edgard, sedutor e arriscado amor de Glorinha. A presença desvendadora do ginecologista, o sexo entre as primas e o amor desenfreado do pai são retomados, criando situações surpreendentes.

Quinta fase: memorialista (1967-80)

A meua sem estrela (1967) — o primeiro livro de memórias de Nelson foi publicado originalmente no jornal *Correio da Manhã*, entre fevereiro e maio, interrompido no octagésimo capítulo. Sem ordem cronológica aparente, o texto pode ser considerado autobiográfico. Aos 54 anos, Nelson conta da infância, da iniciação sexual, do começo como jornalista. Narra a passagem pelos jornais *A Manhã*, *Crítica*, *O Globo*, sua estada nos Diários Associados, na *Última Hora*, seu retorno ao *Globo* e as participações na tv. Fala com emoção da família, da violência da morte do irmão Roberto e da conseqüente morte do pai, Mário Rodrigues, seu mentor literário. Revela suas leituras da juventude, o surgimento como dramaturgo, o sucesso de *Vestido de noiva*. E numa das páginas mais belas da literatura nacional, como afirma Otto Lara Resende, revela o drama da cegueira de sua filha Daniela. Reeditado



Cleyde Yáconis e Luís Linhares em *Toda nudez será castigada*

Venha confraternizar com

NELSON RODRIGUES



na noite de
8 de agosto,
segunda-feira,
a partir das 20 horas,
quando ele vai
autografar seu
livro de memórias
e confissões.

O REACIONÁRIO

LIVRARIA RECORD
Av. N.S. Copacabana, 249

pela Companhia das Letras, com organização de Ruy Castro.

***O Óbvio ululante* (1967-8)** — publicado originalmente no Globo, entre novembro de 1967 e agosto de 1968, é uma seleção das colunas intituladas “Confissões”. Paralelamente às suas memórias, surge o ensaísta, que estava embutido em tudo o que escreveu. Nelson discorre sobre as esquerdas festivas, o Vietnã, Sartre. Destila seus personagens eternos, como d. Helder, Alceu Amoroso Lima. Apresenta seus amigos íntimos Otto Lara Resende e Hélio Pellegrino. E volta à família para balizar a sua dor. Compara as épocas em que viveu, e se coloca como um ser da *belle époque*. Implica com a frieza do *Jornal do Brasil* e condena o *copydesk*. Reeditado pela Companhia das Letras em 1995.

***A cabra vadia* (1968)** — com título homônimo ao programa de entrevistas que manteve na tv Globo em 1966, quando se fazia acom-

panhar de uma cabra verdadeira, os textos que compõem este volume foram publicados originalmente entre janeiro e outubro. É uma espécie de continuação do *Óbvio ululante*. O ano de 1968 foi dos mais fervilhantes do século, com enormes repercussões no Brasil. Enquanto os jovens tomavam as ruas gritando “Muerte!”, Nelson os enfrentava com implacável lucidez. O visionarismo com que coloca as questões o transformou em foco de agressões da esquerda. É através dessa *persona* que realmente conhecemos suas posições. Ele enfrenta o medo e se proclama um ex-covarde. Acompanha desde os Festivais da Canção até os elos que denuncia entre o nazismo e o stalinismo. Reeditado pela Companhia das Letras em 1995, com seleção de Ruy Castro.

***O reacionário* (1969-74)** — o terceiro e último volume de crônicas de Nelson foi publicado originalmente no jornal *O Globo*. Saiu em livro em 1977, dedicado ao irmão íntimo Walter Clark, gê-



Neila Tavares e José Wilker em *Anti-Nelson Rodrigues*

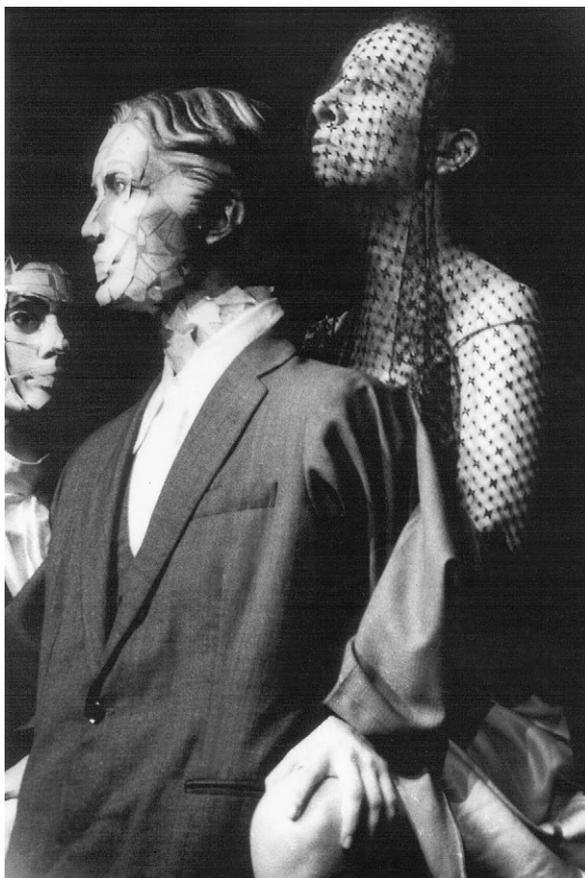


nio da televisão. Durante os anos 70, Nelson era severamente acusado de ser defensor do regime militar, devido a sua pregação nacionalista, num momento em que as esquerdas estavam mais preocupadas em exaltar os países de regime comunista. Colocando sempre à frente a liberdade do ser humano, Nelson dizia ser um reacionário, porque pregava a liberdade individual, exposição clara de sua dialética. Com impressionante ironia, desafiou a intelectualidade e chegou a pedir sua alma imortal de volta. Fala de Cacilda Becker, Sílvio Caldas, Augusto Boal, além de Freud e Kafka. Critica Drummond e interessa-se pelo Piauí. Reeditado pela Companhia das Letras em 1995, com seleção de Ruy Castro.

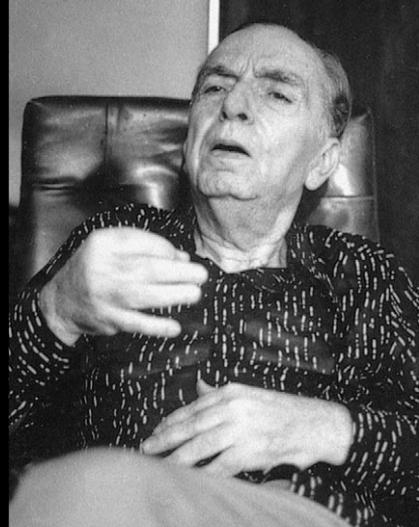
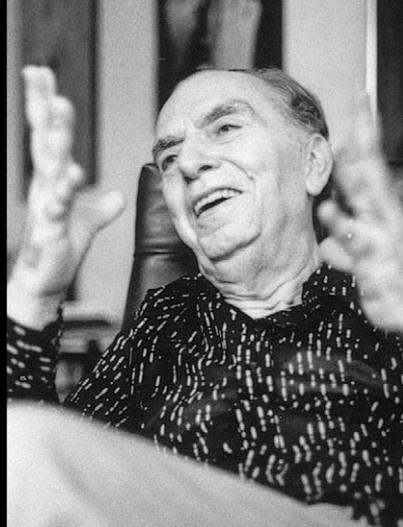
Anti-Nelson Rodrigues (1973) — a 16ª peça de Nelson estreou no Teatro do SNT, no Rio de Janeiro, em 28 de fevereiro de 1974, com direção de Paulo César Pereio, protagonizada por José Wilker. Foi escrita por insistência da atriz Neila Tavares, que queria uma peça só para ela. O dramaturgo considerou o título um “charme

irônico”, mas depois reconheceu que a peça teima em ser rodriguiana. O principal elemento que acrescenta nesta encenação é a piedade que passa a ter dos personagens. O *happy end* é uma grande diferença em relação às demais peças de Nelson. Oswaldinho, avaro escritor de cartas anônimas ao pai, é tocado, de súbito, pela graça do amor de Joice. O mundo sinistro do pai Gastão é contraposto pela promessa de idílio eterno, tábua a que Nelson se agarra durante toda a sua trajetória: a remissão pela deusa do amor.

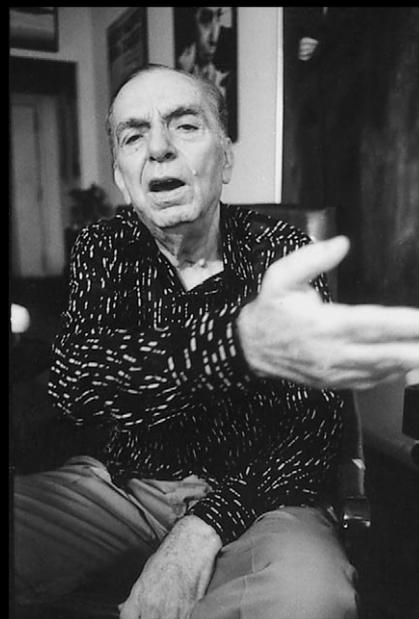
A serpente (1978) — a última peça de Nelson, em ato único, estreou no Teatro do bnh, no Rio de Janeiro, em 6 de março de 1980, com direção de Marcos Flaksman. Os personagens repetem, quase que integralmente, os mesmos nomes do romance de estréia de Nelson, Meu destino é pecar. Peça que pode ser tomada como exemplo da concisão que seu teatro foi adquirindo: com menos personagens do que todas as outras, exceto Valsa nº 6, a história se passa na casa onde moram dois casais, cunhados entre si. Um deles faz amor o dia todo; o outro não consegue encontrar prazer, a não ser no adultério do marido com a crioula das vendas triunfais. Vítima desse dissabor, uma irmã oferece à outra uma noite com o marido. O fim é a tragédia resultante dessa improbidade.



A serpente, grupo Os Privilegiados



Ao encontro de Nelson Rodrigues



A hora da confissão — Triste sina

(Publicado em 1928 no jornal Crítica)



O meu primeiro desenho? Não me recordo. Talvez fosse o elefante que ninguém adivinhou. Não fui uma criança prodígio. Lembro-me que apostava um tostão com outros garotos para ver quem desenhava melhor. Sempre perdia...

Gostava de fazer rabiscos, criando um novo tipo de submarino ou canhão cujo mecanismo só eu entendia. Depois tive vontade de crescer para fazer a independência de um país qualquer.

Do Canadá por exemplo.

A minha arte é sincera. Sou eu mesmo. Não tenho a preocupação de fazer blague, nem me interessam a gramática artística ou a cartilha social. Muita gente acha horrível o que faço. Pode ser. Não fosse a vida a minha inspiradora... Em todo caso sou moço, e é possível que um dia encontre a beleza das coisas feias. Tanto é belo um idílio romanesco como um crime bárbaro.

Vênus de Milo dá saudade das mulheres feias. Tudo depende do momento. Às vezes prefiro o necrotério, com as mães chorando,

a Copacabana com as meninas bonitas e alegres. No resto, sou igual a qualquer mortal — tolero a vida por covardia.

Creio que o artista moderno não pode ter a ingenuidade dos antigos.

Antigamente, dormia-se bem e comia-se melhor.

O ar era mais puro e existia tranqüilidade de espírito. Hoje o artista trabalha torturado pelo trepidar alucinante das máquinas. Tem a maldade dos milhões de seres animalizados na luta pela vida.

Quando eu era pequeno um senhor disse que o artista morria de fome. O castigo melhor é deixá-lo viver. A própria arte se encarrega de matá-lo, muito mais lenta e cruelmente. Não vês como a mãe tem pena do filho artista?

Se encontrares um artista na rua tira o chapéu. O trabalho mais insignificante dele equivale a tua vida inteira de esforço mental.

ROBERTO RODRIGUES



O melodrama no teatro de Nelson Rodrigues

Luiz Arthur Nunes

Numa entrevista concedida a Neila Tavares em 1978, para a revista *Ele*, Nelson Rodrigues declara: “Ninguém faz nada em arte se lhe falta a dimensão de Vicente Celestino. Todos nós somos um pouco o autor de ‘Acorda, Patativa’. Shakespeare viveu grandes momentos de Vicente Celestino. Ricardo III tem coisas de ‘Coração materno’ e de ‘Ontem rasguei o teu retrato’. Em *Crime e castigo*, quando Raskolnikov, caindo aos pés de Sonia, brada: ‘Não foi diante de ti que eu me ajoelhei, mas diante de todo o sofrimento humano’, isso é antigo. Isso é Rádio Nacional. Isso é folhetim brabíssimo”.

Em outra entrevista, a propósito dos folhetins que publicou com o pseudônimo de Suzana Flag e de Myrna, ele justifica seu uso desabusado de um arsenal de clichês do mais puro melodrama: “Não me arrependo. Por isso mesmo é que existe em toda a minha obra uma coisa que me deu plasticidade, me deu uma segurança técnica que eu não teria se não tivesse feito *Meu destino é pecar*, *Núpcias de fogo*, *Escravas do amor*, *A vida de Suzana Flag*. [...] [o folhetim] pode ser bonito, pode ser poético, como a obra mais hierática, ouviu?” (ALMEIDA, Abílio Pereira de et al. *Depoimentos V*. 1981). Como vemos, Nelson, consciente de utilizar a tradição do melodrama, ainda a advoga como ingrediente indispensável à obra de arte. Não se pode negar que, ao longo da história, a presença de elementos melodramáticos sempre teve imenso apelo popular não só na dramaturgia e na literatura, mas também na ópera, no balé, na pintura e, mais recentemente, no cinema e na televisão. E foi justamente esse sucesso junto às massas que provocou a condenação do melodrama por parte das elites intelectuais burguesas, principalmente após os movimentos realista e naturalista do século XIX. A forma foi acusada de esquematismo, superficialidade, previsibilidade, inverossimilhança, vulgaridade etc. Arte abastardada, que só mesmo as classes inferiores podiam apreciar.

O gênio de Nelson Rodrigues, entretanto,

mandou às favas o preconceito e intuiu que a exploração desse material poderia fornecer um imenso repertório de recursos de extraordinária teatralidade, acessível, também, a uma platéia bem mais vasta. Nelson gostava de posar de anti-intelectual e de exibir, em vez de erudição, intimidade com a cultura popular, adquirida por sua vivência de jornalista, que lhe permitira mergulhar as mãos na crueza da vida real. Adotando o melodrama, portanto, estaria comungando dos mesmos valores culturais do povo brasileiro, capturando-lhe a carne e o espírito. E, de acréscimo, daria um tapa com luva no autoritarismo do *establishment* intelectual. O melodrama, em Nelson, se confunde com o realismo. No Brasil, o dramalhão é realista por espelhar um vasto universo social dos subúrbios e das favelas. É realista por reproduzir comportamentos típicos do povo, seus gostos, sua sensibilidade, sua moral, seus mitos e tabus.

Nelson serviu-se de praticamente todas as técnicas do baú melodramático. A ação de suas peças, por exemplo, é sempre pontuada por um grande número de revelações surpreendentes e reviravoltas súbitas. A peripécia final, conduzindo ao desfecho em geral catastrófico, é invariavelmente planejada para produzir um efeito espetacular. Muitos desses *coups de théâtre* se valem da pista falsa, que induz o espectador a crer em algo que será radicalmente desmentido mais tarde.

Permeada de guinadas e choques, a ação do drama rodriguiano flui com energia e velocidade. Ao longo de uma rápida sucessão de eventos, a tensão dramática vai se intensificando. Não há tempo para longas exposições, preparação dramática elaborada ou caracterização minuciosa de personagens. Exposição, preparação e caracterização saltam da própria ação e diálogo, que vão sem rodeios ao fulcro dramático.

As peças lidam com situações extremas e extraordinárias, em geral ancoradas no incesto, na depravação e na violência. Seus agentes principais serão, pois, necessariamente, criaturas excepcionais, movidas por forças obscuras e avassaladoras, incapazes de comedimento ou concessão. Radicalismo, exacerbação, paroxismo são termos que se aplicam a quase todos os heróis rodriguianos, que não

se parecem nem de longe com o homem comum nem com aquele retratado no drama realista. São heróis no sentido original da palavra, ainda que a estatura superior nasça de uma inversão dos pressupostos habituais. A grandeza desses seres não vem da conquista, através de sofrimento e nobreza espiritual, mas de uma precipitação espetacular na mais absoluta degradação. É pela total transgressão que se tornam sublimes, um pouco como os tipos de Jean Genet. São figuras operáticas, marionetes gigantes varrendo o palco com gestos frenéticos, debatendo-se em extrema confusão, aprisionados num torvelinho de

emitindo gritos, soluços, uivos, vociferações. Frequentemente, tais excessos os colocam a um passo do ridículo, principalmente para o gosto moderno. O arrebatamento físico arrisca-se a ultrapassar o limite da veracidade, esfriando a empatia do espectador. E apesar de Nelson saber controlar a dosagem, muitas vezes ele parece sim buscar um distanciamento. Não é, contudo, a desmedida que provoca tal efeito: o que ele faz é desinflar, por via transversa, a excessiva temperatura emocional, introduzindo em pleno paroxismo melodramático um elemento vulgar, um detalhe trivial. Em *Bonitinha*, mas *ordinária*, o



Darlene Glória em *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor

contradições. Mesmo os personagens secundários, sem ir tão longe como os protagonistas, se singularizam por alguma excepcionalidade ou traço idiossincrático.

Situações, ações e personagens extraordinários, exorbitantes e violentos: eis aí a matéria de que é feito o melodrama. Tudo isso se traduz no palco por uma “fiscalização” igualmente extremada. As rubricas do autor mostram seres destemperados apontando dedos acusadores, estendendo as mãos em súplica, prostrando-se aos pés uns dos outros, atirando ao chão a si próprios e uns aos outros,

prosaico coveiro, ao interromper o encontro amoroso de Ritinha e Edgar no cemitério, dissolve o ardor romântico num clima de tragicomédia. Comicidade pura também acontece quando, ao saber da morte de Boca de Ouro, d. Guigui se lança em círculos pelo palco, com o solícito Caveirinha em seus calcanhares.

Os descontroles emocionais dos melodramáticos personagens rodriguianos são, paradoxalmente, produto da observação naturalista do comportamento popular. Nelson faz dos impulsos emocionais as motivações por



Nelson Rodrigues recebe flores e uma cabra de presente dos alunos da escola em que ele estudou

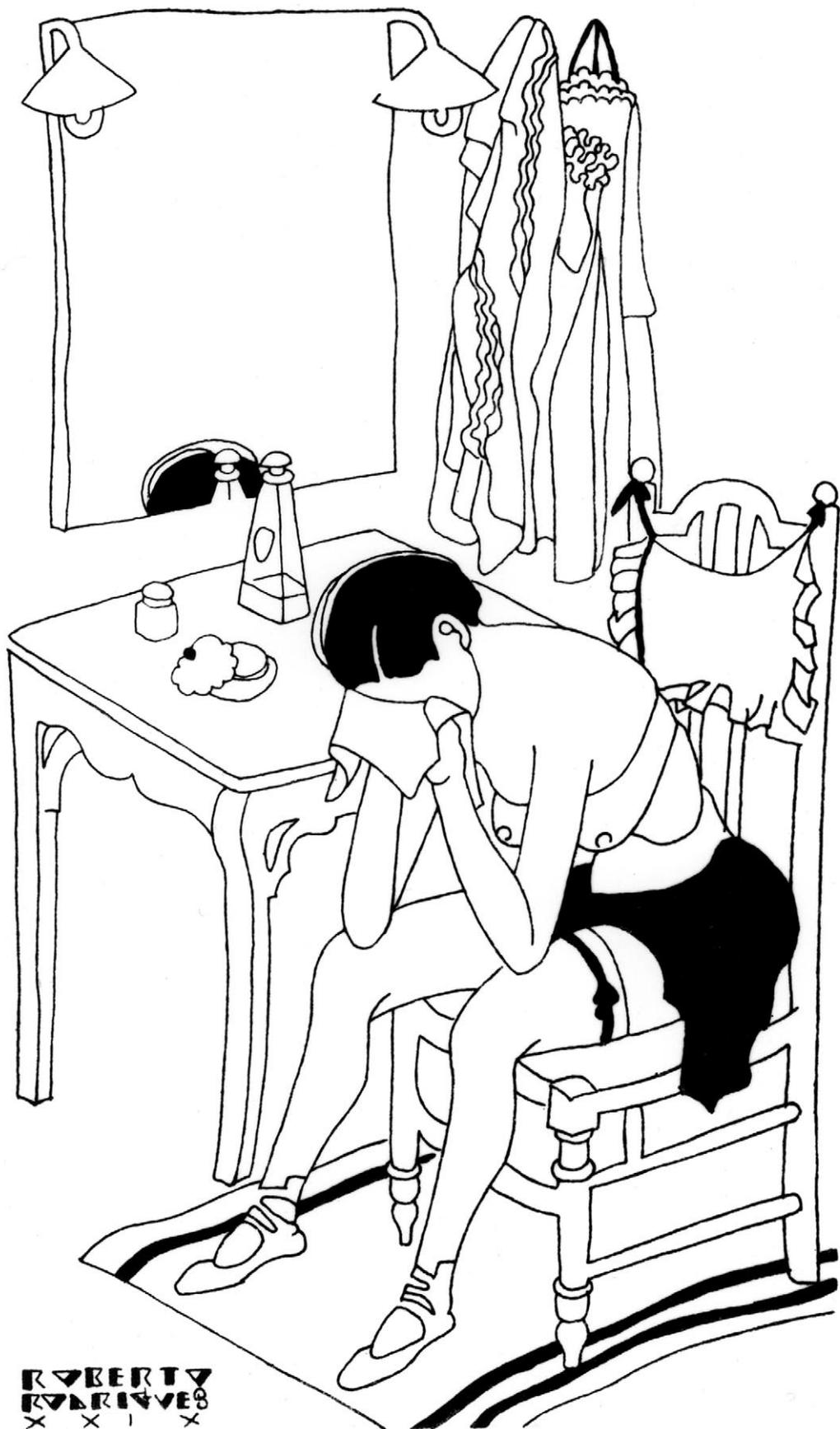
excelência de seus heróis, colocando em segundo plano as faculdades intelectuais. Enquanto no processo realista de caracterização de personagens os indivíduos evoluem de forma gradual, com os movimentos psicológicos sempre justificados racionalmente, no melodrama, os heróis exacerbados sofrem súbitas mudanças de humor. É o caminho que seguem os heróis rodriguianos. Muitas das reviravoltas na ação dramática são provocadas por essas repentinas flutuações emocionais. Acusá-los de incoerência psicológica, contudo, é não saber enxergar além das aparências. Por debaixo dos espasmos desconexos operam forças irracionais, impulsos primitivos, que a censura interna não consegue controlar. Uma interpretação psicanalítica pode facilmente discernir padrões estruturais agindo no psiquismo dos personagens. Aliás, a obra rodriguiana sempre atraiu muito essa forma de abordagem interpretativa. Pouco importa que o autor se divertisse confessando seu desconhecimento de Freud ou ridicularizando os psicanalistas nas histórias. Seu

profundo mergulho nos recessos da alma humana não é, de certo, fruto de estudo científico, mas da intuição de um artista de gênio.

Aí também realismo se encontra com melodrama. O emocionalismo errático, paroxístico dos personagens, é folhetinesco, enquanto que o exame de suas fundações inconscientes resulta num realismo psicológico, de um tipo, porém, que supera as limitadas convenções da época. A consistência que subjaz à aparente incoerência dos personagens, no entanto, não teria maior significação se permanecesse no plano descritivo: seu alcance, na realidade, reside no fato de traduzir-se numa ação de espantosa força dramática, de ricas sugestões poéticas e de fascinante teatralidade.

Assim como o melodrama, o universo rodriguiano também é dualístico. O problema é que seus heróis enfrentam enorme dificuldade para encontrar um lugar num ou noutro pólo. Eles oscilam entre aspirar a valores absolutos de pureza, nobreza espiritual e amor

idealizado, e a mórbida atração pelo mundo material, o mundo do corpo, dos instintos, do sexo, do vício. Ao preferir o segundo caminho, invariavelmente mergulham na abjeção. A dicotomia é total. Afora poucas exceções, esses seres terminam por sucumbir à tentação, ainda que conservando sempre um anelo de pureza que os inunda de culpa. Chafurdando no pecado, com o olhar nas estrelas, a queda trágica é a sua punição. Aguarda-os o aniquilamento, às vezes auto-infligido. Sem negar totalmente a salvação, Nelson a torna quase impossível. Os ideais perfeitos do melodrama, baseados no triunfo dos valores espirituais, não têm lugar no mundo dominado pela baixeza da matéria, pela miséria da carne: o mundo do naturalismo. Mas o desejo de ascender ao paraíso está tão enraizado no homem quanto a sua irreversível tendência a se precipitar no inferno. Assim, partido entre forças tão opostas, ele é um ser condenado, um ser trágico. Essa tensão absoluta é a essência do drama rodriguiano.



ROBERTO
RODRIGUEZ
X X 1 X

Daniel Filho

Entrevistado por Eugênio Puppó

Eu compararia Nelson Rodrigues a Eugene O'Neill. Aliás, ele é melhor que Eugene O'Neill; ele é um dramaturgo extraordinário, brasileiro, porque utiliza não só a idéia e a visão da alma humana, mas uma brasilidade que atravessa essa alma. A verdade é que o Nelson revolucionou a linguagem do teatro brasileiro, não só na forma, mas sem dúvida nenhuma na fala, no diálogo, na observação crítica, no poder de síntese, na poesia. Ele tem uma cadência toda especial, você não pode mudar nem acrescentar nada, nem uma vírgula. Ele é difícil; mas fácilimo de ser lido quando você pega o ritmo, o tempo.

Não consigo ver o Nelson pornográfico, assim como não consigo ver a tragédia, o drama, na obra dele. O Nelson coloca o texto, as situações, a cena de uma tal forma que é você quem diz os palavrões, não ele. Lembro-me que, enquanto a gente estava lendo *Beijo no asfalto*, para filmar, foi sugerido que se colocassem alguns palavrões quando o personagem do Amado Ribeiro fala: "Magrinha, tua filha, magrinha. É daquelas que sobe na parede que nem lagartixa". Mas isso aí já dá a impressão de que você está ouvindo um palavrão — a descrição de uma cena sexual —, apesar de não ter um palavrão. Também não o vejo trágico porque ele tem ironia; a tragédia é para ser vista com humor, um humor que faça chorar, que seja patético. O Nelson tem esse humor até mesmo na tragédia.

Além de ser nosso mais importante dramaturgo, Nelson atuava como contista, romancista; ele estava em várias áreas defendendo seu quinhão, seu dinheiro. Era um brasileiro que precisava defender o pão de cada dia, o leite das crianças. O leite do Nelson Barba e do Joffre. Não era um homem que ficava em casa; ele precisava trabalhar, era um trabalhador braçal. E essa obrigação fez com que ele deixasse essa vasta obra. Se não estivéssemos num país de terceiro mundo, Nelson teria vivido basicamente de teatro. Essa constância da obrigação



de viver torna-se também um vício, você fica com a obrigação de escrever.

Convivi com o Nelson e participei dos filmes dele com ele presente, atento. Fui a pré-estréias das peças e o vi nervoso como um menino esperando a nota da professora, precisando de cinco para passar. Ele, nervoso, com aqueles suspensórios e dizendo aquelas frases fantásticas. O Nelson era

um personagem dele mesmo, gostava de um lado masoquista, os personagens estavam todos nele. Aquela hipocrisia que ele mostrava nos personagens, aquela mentira, pertencia a ele. Ele dava em cima de todas as atrizes, era um come-quieto. Mantinha essa coisa muito brasileira do homem dos anos 50: a hipocrisia, as amantes e a mãe dos filhos e essas duas famílias. Isso é uma tradição brasileira, do nortista, principalmente para uma pessoa com sangue pernambucano.

Mas o Nelson era um provocador; ele queria uma discussão inteligente. Dois amigos sentarem num bar e ficarem concordando é uma coisa profundamente desagradável. É importante abrir a dialética. O Nelson adorava essa dialética. Mesmo que ele concordasse com você, ele fazia que discordava, para haver uma discussão e tornar o papo interessante; era um criador de casos.

Obra

Você já imaginou Al Pacino fazendo *Toda nudez será castigada*? Que coisa maravilhosa que seria... Tenho vontade de dar o texto para ele ler. O teatro do Nelson ainda não bateu em outros lugares importantes, mas tenho certeza de que uma boa tradução e um bom elenco podem fazer com que *Toda nudez será castigada* ou mesmo *Vestido de noiva*, *Senhora dos afogados*, *A mulher sem pecado*, ou qualquer peça do Nelson, tenham uma repercussão enorme, em qualquer teatro do mundo. Ainda não tivemos uma tradução ou alguém que dissesse: "Vamos montar!".

Hugo Carvana, Ivan Cândido, Milton Moraes são atores rodriguianos maravilhosos, têm o timing, a batida, um lado carioca. Fernanda Montenegro é outra grande rodriguiana; o

Italo Rossi, Oswaldo Loureiro, Fernando Torres também. Fico honrado em ser apontado como um ator rodriguiano, isso para mim é o mesmo que, para o inglês, ser um ator shakespeariano.

Com o sucesso do filme *Os cafajestes* [1962], Jece, Norma e eu fomos contratados para fazer um programa da TV Rio, *Noite de gala* — era como se fosse o *Fantástico* de hoje, duas horas ao vivo. O *Noite de gala* estreou com uma orquestra regida por Antônio Carlos Jobim, e eles resolveram fazer um esquete de cinco minutos comigo, Jece e Norma, escrito pelo Nelson. Ficávamos num cenário de televisão, com um pano branco ou preto atrás, cadeiras, e o Nelson escrevia especialmente para nós, sempre três personagens. Tive o prazer de ter vivido essa experiência.

Os diálogos do Nelson têm uma aparência naturalista, mas não são como a gente fala, e esse é o grande desafio. Você tem que fazer de um jeito que soe natural, mas na verdade é uma síntese do naturalismo, porque o Nelson usava o tipo de conversa e gíria que existia nos anos 50 e 60, e de uma forma ou de outra também criava algumas gírias e maneiras de falar que pertenciam a ele e que entravam no vocabulário popular.

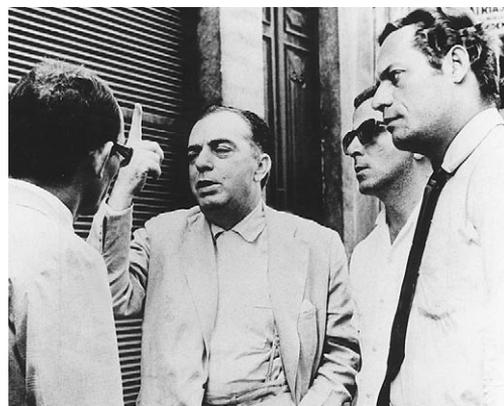
Ao longo da vida, Nelson foi trabalhando para conseguir, em menor tempo, causar maior impacto. A última peça do Nelson leva uma hora e você sai satisfeito. Ele não queria que você ficasse três, quatro horas e meia, cinco horas no teatro. Ele queria que você se empanturrasse em uma hora de emoções, de diálogos, de idéias.

A linha burra

A linha burra era o seguinte: o Nelson tinha que escrever diariamente na máquina não sei quantas laudas para *A vida como ela é...* De vez em quando, ele levantava e ia tomar café; então vinha o pessoal da redação, sentava na máquina e escrevia qualquer coisa e deixava essa linha lá. O Nelson voltava, olhava e incorporava. Isso ficou conhecido como a linha burra. Muita gente escreveu linhas nos contos do Nelson e ele não se importava. Se você desse algum sentido, mesmo que totalmente diferente da história, para lá ele ia. Isso é uma coisa fantástica.

O cinema de Nelson

Quando você passa um conto de Nelson para o cinema, você começa a esticar o assunto de alguém que lutava pela síntese. Você vai de forma contrária ao caminho do Nelson. Normalmente, nos contos, ele te joga três ou quatro personagens tridimensionais, e você diz: “Ah, isso aqui dá um filme maravilhoso”; mas é uma armadilha, como também aquela que parte para o exagero da sexualidade. O Nelson tem o sexo ali, mas é bom você parar antes do sexo realmente começar.



O Nelson quer a sua imaginação. Lembro dele dizer que o público não gosta que tudo seja explicado. É bom que em determinado momento o público suponha. O Nelson usa bastante reticências nos diálogos, ele não completa a frase, porque ele deixa para você preencher com a palavra que você quiser. Ele te empurra para isso; é como se ele gaguejasse e você terminasse a frase por ele. Isso dá uma satisfação ao espectador. Se é um palavrão, se é uma palavra santa, você põe o que quiser. Nelson falava “aquela mulher grã-fina subiu na cadeira e rasgou as roupas”. Se você mostrar isso não fica legal. É uma figura de retórica, um exagero, para que você imagine essa grã-fina. Se eu mostrar isso, vou errar; é para ser lido, porque cada um tem uma imagem dessa grã-fina, da roupa que ela rasga etc. Alguns filmes do Nelson não me agradam porque as pessoas preenchem o que ele deixou em branco.

No filme *Boca de Ouro*, há uma cena em que eu estava paquerando a mulher do Jece, e ele me dizia “Se você olhar pra minha mulher outra

vez, te dou seis tiros na cara”, e minha fala era “Seis?”, e o Jece respondia: “Meia dúzia”. Isso é Nelson Rodrigues. E quando o Leleco, pela primeira vez, tenta dar uma prensada na mulher, ele pergunta “Você jura que você não esteve hoje em Copacabana? Você jura? Quer ver a sua mãe morta que você não esteve hoje em Copacabana?”, e a gente já sabe que a mãe da menina morreu, e ela diz “Juro”, e ele diz “Morreu”, e ela diz “O quê, mamãe morreu?”, “Pois é, tua mãe morta e você em Copacabana”. Isso é de uma síntese, de uma crueldade maravilhosa. E aparentemente é naturalista, mas não pode ser dito de forma naturalista.

O Boca de Ouro, do Nelson Pereira dos Santos, é muito bem-sucedido. A Odete Lara é brilhante, o Ivan Cândido maravilhoso, o Jece está muito bem; o elenco é bom. Mas o mun-



Fernanda Torres e Fernanda Montenegro no apartamento de Nelson em Copacabana

do de Nelson Rodrigues não era o de Nelson Pereira; então, com o filme quase pronto, o diretor saiu e foi fazer o *Vidas secas*.

Toda nudez será castigada também é muito bom. O desempenho da Darlene Glória é umas das melhores interpretações já feitas no cinema. O que ela faz e a maneira que o Jabor dirige é um encontro maravilhoso. E gosto muito do *Engraçadinha* do Tanko.

A falecida [o filme] é talvez um dos primeiros bons Nelson, tem ótimas atuações, o Ivan Cândido, Fernanda Montenegro, Nelson Xavier, Joel Barcellos, mas faltou o humor. O que não acontece no filme do Jabor, por exemplo. O Nelson, quando ia nos sets de filmagem, ficava olhando, lia o texto, mas não palpitava. Ele ficava muito tenso quando via a coisa, preocupado, um jeito de falar; ele te abraçava

e vinha falando no ouvido. Mas falava pouco sobre os personagens, acho que ele não gostava desse cinema.

Ele tinha essa fascinação pelo lado ilusório, as divas, a criação, mas o cinema era algo que ele não dominava. Mesmo assim, ele sempre apoiava quem estava fazendo um filme dele, ia nas estréias, dava entrevistas, fazia divulgação, mesmo que ele não gostasse. Nelson era carinhoso com as pessoas do filme, apoiava tudo, porque era como todos nós, um pedinte, precisava trabalhar.

A vida como ela é...

Nelson é uma maravilha desafiante, mas ao mesmo tempo é algo que está na minha alma. A idéia de fazer *A vida como ela é...* foi do Nelsinho Rodrigues, era perfeita: *A vida como ela é...* viria imediatamente após aqueles programas policiais do SBT, dez minutos de Nelson Rodrigues. E era justamente assim a paginação da *Última Hora*: as colunas vinham logo depois das reportagens policiais. O Sílvio Santos não entendeu a idéia e rejeitou, só quando eu voltei para a tv Globo que eu propus e foi aceito. E propus fazer em película, para que desse um tom diferente do tom do *Fantástico*. Que ficasse visualmente marcado. Escolhi uma música que era quase de apresentação de programa policial. Tive a idéia de fazer a adapta-

ção com um elenco fixo, como se fosse um elenco teatral, que tivesse uma ingênua, uma mulher fatal, um galã, um menos galã, toda uma composição que eu armei com esses dez atores. Quando apresentei para eles a história, foi uma alegria maravilhosa.

Tivemos que fazer uma seleção a partir de 3800 contos. A gente viu que vários se repetiam. Nelson tinha uma massa de manobra com algumas situações que ele repetia, mas que não era a mesma história. E eu também queria que todos tivessem o mesmo som; era importante que eles se afinassem como se fosse uma única peça, apesar de ter quarenta episódios. Então primeiro ensaiávamos o som sem saber exatamente quem ia fazer o quê, depois começamos a distribuir os papéis. Como o texto tem um ritmo,

todos eles tinham que ter o mesmo tipo de cadência, apesar do personagem ser diferente. Esses ensaios foram fundamentais. Quando a gente começou a rodar, tudo saiu com uma facilidade incrível.

Otto Lara Resende

O Otto ficou sem atender telefonema do Nelson durante três anos por causa do *Bonitinha, mas ordinária*. A mulher do Otto ficou possessa com essa história. Nem ele nem a mulher conseguiram entender. Logicamente era uma piada, mas não tinha o menor cabimento para a seriedade do Otto. O Otto era mineiro, escrevia editorial de dois jornais que se atacavam diariamente; ele escrevia o ataque, a defesa e o contra-ataque. Esse homem era um gênio, era lindo o que ele escrevia, e o Nelson era apaixonado por esse camarada, eram grandes amigos. Aí o Nelson escreve uma peça chamada *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, em plenos anos 60; é uma sacanagem. Imagine isso na cabeça de um mineiro, um senhor casado, jornalista respeitado politicamente, um homem com posições convictas. O Otto não tinha o humor, e na cabeça do Nelson isso foi uma homenagem.

Existia uma amizade e uma provocação entre duas pessoas inteligentes que queriam a dialética como a coisa principal. Essa é a minha impressão. O Otto jamais disse “o mineiro só é solidário no câncer”; isso é coisa do Nelson, que atribuiu ao Otto. Numa entrevista com o Otto, na época do livro *O reacionário*, o Nelson diz que os jovens têm que envelhecer, que não existe ninguém que tenha feito alguma coisa de valor antes dos trinta anos. E o Otto pergunta que idade ele tinha quando escreveu *Vestido de noiva*, e ele responde: “Não interessa, não muda de assunto!” [quando a peça estreou, Nelson tinha trinta anos]. E aí tem um momento em que o Otto, já perdido na entrevista, tenta definir essa história de que abaixo dos trinta anos ninguém cria nada, e ele diz: “Mas, então, você, vou te dar o último argumento e desse aí você não tem como fugir, Nelson, que é o seguinte: Jesus Cristo morreu com trinta e três anos de idade”, e o Nelson, que era católico, diz: “Isso é exceção, você só fala em exceção”.

Tem outra história que eu acho maravilhosa. O Otto e o Nelson estavam andando pela rua e o Nelson, que tinha essa mania de abraçar, estava abraçado ao Otto e dizia “Otto, quando eu morrer ninguém vai se lembrar de mim”, e o Otto diz “Para de falar besteira, Nelson”, e o Nelson “Eu vou morrer e ninguém vai se lembrar de mim”, e o Otto “Vão lembrar, vão lembrar”, “Não vai sair uma nota no jornal quando eu morrer”, “Nelson, você acha que você vai morrer e não vai sair nota no jornal?”, “Ninguém vai escrever sobre mim”, “Nelson, eu escrevo sobre você, pronto!”, certa pausa, e o Nelson pergunta “Mas você vai falar bem?”, “Claro, claro que eu vou falar bem”, e o Nelson “Então exagera, exagera...”. É real essa história, e isso é Nelson Rodrigues. Ele era vaidoso, ele queria o aplauso.

Eça de Queirós

Um autor que sem dúvida nenhuma influenciou o Nelson foi o Eça de Queirós. O Eça também, apesar de sofisticado, era um crítico da classe média portuguesa. Na cena final do *Primo Basílio*, quando a mulher está morrendo, possivelmente de uma meningite, a gente atribui isso à culpa de ter traído o marido. Ela tem um ataque final quando o marido descobre a carta, e ele diz no ouvido dela: “Você me traiu? Perdoa-me Luísa, perdoa-me”. Isso é *Perdoa-me por me traíres*.

Plínio Marcos

O mundo do Plínio é um mundo distante do meu. Mas as peças dele, principalmente *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, são maravilhosas. Embora seja admirável, ele é mais barra-pesada que o Nelson e não tem a mesma pluralidade. O Nelson retrata a classe média, do contínuo, do funcionário público, que já sumiu do mapa brasileiro; isso que a gente chamava de “Tijuca profunda”. São dois bons autores, mas o universo do Nelson não tem esse nível de submundo que tem o do Plínio, essa coisa bem forte. O Plínio é mais contundente, mais *Navalha na carne*.

AMOR A PRIMEIRA VISTA DE UM
HOMEM QUE VE NÃO É MÃO



O cafajeste rodriguiano por excelência

Ruy Castro

Certas frases de Nelson Rodrigues parecem ter sido escritas para ser ditas por Jece Valadão. Exemplo: “O marido não deve ser o último a saber. O marido não deve saber nunca”. Jece efetivamente disse essa frase num episódio de *A vida como ela é...*, a série de contos de Nelson dirigida por Daniel Filho para a tv Globo em 1998 e lançada há pouco em DVD. Mas não foi escrita para ele. Aliás, quando Nelson a criou, em sua coluna da *Última Hora* nos anos 50, provavelmente ainda nem o conhecia. Mas Jece Valadão, talvez sem querer, já era um personagem de Nelson Rodrigues.

A persona rodriguiana se revelou em Jece desde seus primeiros filmes, como *Amei um bicheiro* (1953), *Rio quarenta graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957) e várias chanchadas, sempre no papel de bandido. Não era o bandido que o tornava um rodriguiano nato (porque José Lewgoy e Wilson Gray também eram sempre bandidos e nem por isso rodriguianos), mas seu jeito de interpretá-lo. Jece era malandro, sensual, debochado e, ao mesmo tempo, tinha humor. Teria sido um magnífico Tuninho em *A falecida*, a peça com que Nelson, em 1953, inaugurou seu ciclo de tragédias cariocas; ou um grande Bibelot em *Os sete gatinhos*, de 1958. Aconteceu que Nelson só entrou em sua vida quando, naquele ano de 1957, Dulce Rodrigues, irmã caçula do dramaturgo, precisou de um ator para viver Humberto, o motorista que se torna amante da patroa, numa montagem de *A mulher sem pecado* que ela iria fazer com sua companhia. Alguém lhe indicou Jece para o personagem. Dulce torceu o nariz porque, com razão, o associava a uma cafajestice autêntica, de rua, o que, para ela, era pouco adequado a um profissional. Mas, à custa de seu talento, Jece venceu a resistência e ganhou o papel.

Em *passant*, ganhou também a patroa. Comportou-se bem nos ensaios, beijando Dulce à moda do teatro, como lhe tinham recomendado fazer (nada de beijos à vera). Mas, assim que a peça entrou em cartaz, diante de uma platéia de verdade, Jece tascou-lhe um beijo

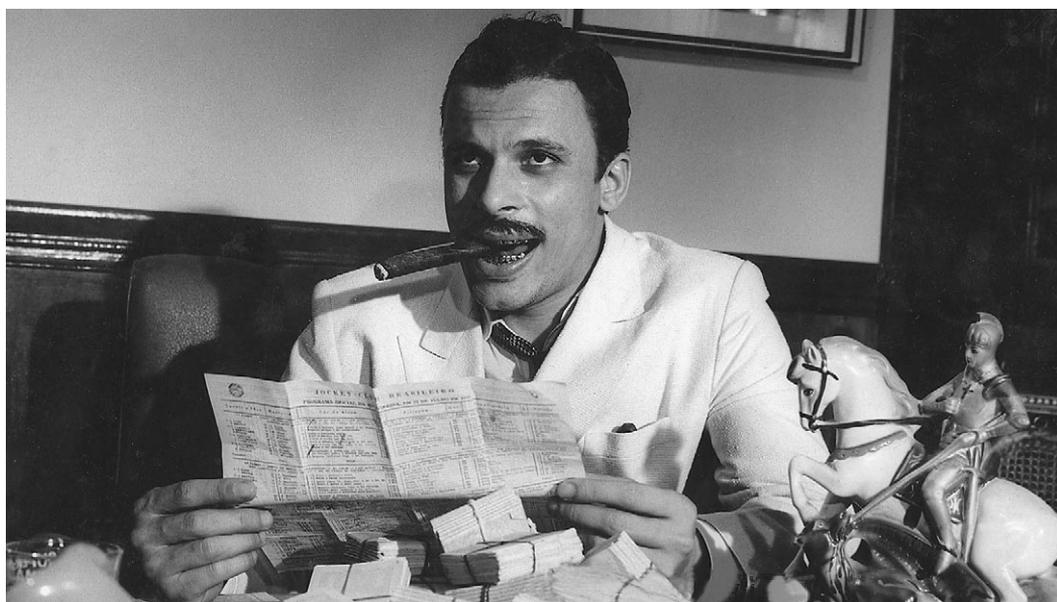
também de verdade. E, a provar que nada mais rodriguiano que a família Rodrigues, Dulce ficou tão alterada que, ao fim do terceiro ato, já intimara Jece a pedi-la em casamento. O beijo fora quase uma defloração.

Jece, 27 anos, se casou com Dulce, clinicamente de olho na parte que competira a ela da indenização que os Rodrigues tinham acabado de receber pela destruição, na Revolução de 1930, do jornal *Crítica*, que pertencia à família — muitos anos depois, ele próprio confessaria isso. Só que, então, Jece protagonizou com Dulce um casamento que parecia saído de uma história de Nelson: casou-se por dinheiro, mas, ao descobrir que o dinheiro não existia, continuou casado por amor — resistindo a todas as desconfianças da família, que o enxergava como a uma radiografia e não o aceitava.

Entre os que não confiavam em Jece estava o próprio Nelson, que, no entanto, sabia muito bem separar o cunhado do ator. O cunhado fazia sua úlcera dar cambalhotas — e Nelson nem imaginava as bandalheiras de Jece fora do casamento. Mas, para o ator, Nelson escreveu o papel de Diabo da Fonseca, o implacável caçador de viúvas, em *Viúva, porém honesta*, também em 1957. Ninguém dizia melhor seus diálogos, ninguém encarnava tão bem os jovens cafajestes que só ele era capaz de criar. Nos anos seguintes, Jece foi a ligação direta de Nelson Rodrigues com o cinema. Estava em *Mulheres e milhões*, o surpreendente filme de Jorge Ileri para o qual Nelson escreveu os diálogos. Produziu a adaptação para cinema de *Boca de Ouro* e contratou para dirigi-la Nelson Pereira dos Santos, parado no Rio já que sua filmagem de *Vidas secas* abortara, ora vejam só, por causa das chuvas no sertão nordestino. (Não ficava bem filmar *Vidas secas* num território alagado.) Com *Boca de Ouro* quase pronto, as chuvas pararam e Nelson foi correndo para o sertão, cabendo a Jece terminar o filme. Em 1963, Jece foi a principal presença atrás e na frente das câmeras de *Bonitinha, mas ordinária*, assinado por J. P. de Carvalho. E, antes desses, em 1961, já produzira (e contratara Ruy Guerra para dirigir) *Os cafajestes*, que, com todos os seus méritos, só existiu porque, muito antes, já existia Nelson Rodrigues — e o próprio personagem de Jece era a prova disso.

Boca de Ouro foi o primeiro filme realmente tirado da obra de Nelson e, para meu gosto, até hoje o melhor. Em nenhum momento traía sua origem teatral, com o milagre de que, ao levar a câmera para a rua a fim de “abrir a história” (tirá-la dos limites do palco), Nelson Pereira dos Santos e Jece não desfiguraram o equilíbrio original da trama. O elenco era excepcional, com Jece no protagonista, apavorante com sua prótese a ouro, jaquetão branco, cabelo gomalinado e uma viscosidade lasciva em cada fala. Diz ele, em suas memórias, que uma grã-fina carioca foi assistir às filmagens e seqüestrou-o no fim do dia — levou-o para os ermos do Joá e o obri-

O filme era a primeira parte do romance, que, como se sabe, trata de uma paixão entre irmãos. Jece só conseguiu liberá-lo para maiores de 21 anos e, em 1964, os militares o proibiram de vez. A partir dali, Nelson deixou de ser propriedade de Jece. Outros produtores o retomaram, com maior ou menor sucesso (o pior: *A falecida*, de Leon Hirszman), e Jece assumiu de vez a direção de seus filmes, todos violentos e tratando de bandidos, mas sem Nelson. Nunca mais trabalharam juntos. Em 1970, saiu também da família, ao separar-se de Dulce para se casar com Vera Gimenez. Um dos problemas com os últimos filmes e montagens de Nelson é que os atores já não



Jece Valadão em *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos

gou a executá-la ali mesmo, no matinho, totalmente caracterizado como Boca, com a prótese e tudo. E Jece não era o único bom no elenco. Odete Lara, como Guigui, também estava excepcional, além de Daniel Filho, como Leleco, Maria Lucia Monteiro, como Celeste, e uma plêiade de rodriguianos como coadjuvantes.

Bonitinha, mas ordinária, um ano depois, não estava no mesmo nível, mas foi um sucesso de público: levou ao cinema 2 milhões de espectadores e revelou Vera Viana, a heroína de Nelson por excelência. No mesmo ano, ainda haveria *Asfalto selvagem*, de J. B. Tanko, com Vera como Engraçadinha e o próprio Jece como Sílvio.

conseguem reproduzir a típica *dicção* rodriguiana. O autor não está mais aqui para ensiná-los. Por isso, fariam bem se, antes de começar o trabalho, conseguissem cópias de *Boca de Ouro*, *Bonitinha*, mas ordinária ou *Asfalto selvagem* e estudassem o estilo de Jece. Ali estaria a ligação direta com Nelson — por intermédio de um grande ator que foi íntimo do autor.

Hei, espere aí! Jece Valadão não é aquele que, há algum tempo, deixou de ser cafajeste para se tornar pastor evangélico? — dirá você. Sim, qual é o problema? Pode haver melhor passado para um candidato a santo? — respondo eu.

Jece Valadão

Entrevistado por Eugênio Puppo

Carreira

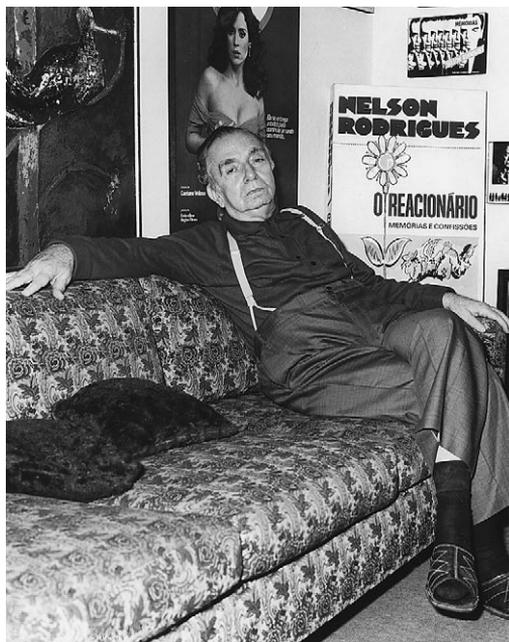
Tenho algumas fases importantes na minha carreira, como a participação no filme *Rio quarenta graus* [1955], no início do Cinema Novo. Depois *Os cafajestes* [1962], que foi a minha primeira produção, num ano feliz para o cinema brasileiro. Glauber Rocha lançava o *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [1964], Roberto Farias lançava o *O assalto ao trem pagador* [1962] e o Anselmo Duarte com o Massaíni, *O pagador de promessas* [1962]. Participei desse movimento. Depois dos *Cafajestes*, lancei Nelson Rodrigues no cinema, que foi uma ousadia. Nelson Rodrigues era proibido até no teatro. Ainda lancei Plínio Marcos com a peça *Navalha na carne* [1967], que estava proibida no teatro. Fiz uma série de coisas, mas quando o Cinema Novo começou a desvirtuar então passei para o cinema erótico, não o pornográfico; tem muita gente que acha que eu fiz filme pornográfico. Fiz comédias eróticas, sempre baseadas na literatura brasileira, em Marcos Rey, Janete Clair, Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. Mas o Nelson Rodrigues era assim, você o amava ou você o odiava, não tinha meio-termo. Lembro-me que na estréia da peça *Perdoa-me por me traíres* [1957], em que ele atuou, a platéia se dividiu: metade aplaudiu e a outra metade vaiou. Tinha um vereador do Rio de Janeiro que começou a discutir, o público começou a bater boca, então ele puxou o revólver e deu um tiro para o alto, um corre-corre... até isso acontecia nas peças do Nelson Rodrigues.

Foi nessa euforia que resolvi dizer para ele: “Ô, Nelson, eu quero comprar o *Boca de Ouro*”. Comprei a história dele, fizemos a adaptação, chamei o Nelson Pereira dos Santos para dirigir e produzi o filme. Acabei dirigindo várias cenas porque o Nelson teve que viajar, mas só tem o nome do Nelson; atuei também como personagem. E não tive o prazer de ter o *Boca de Ouro*. O cinema brasileiro era tão triste, tão terrível naquela época, que quando terminei o filme eu estava com a corda no pescoço, não tinha mais ar para respirar; aí

veio um Jarbas Barbosa, sócio do Herbert Richers, e me ofereceu um dinheiro pelo filme. Acabei vendendo para ele. Vendi o *Boca de Ouro* por um Volkswagen, que foi o primeiro carro que eu tive. Quando eu fiz o *Boca de Ouro*, todo mundo desceu o pau em mim, achavam que eu era louco; mas depois todos começaram a fazer Nelson Rodrigues. E também foi assim quando eu lancei o Plínio Marcos, quando fiz *Navalha na carne* diziam que eu era louco.

Acho o Nelson Rodrigues um dramaturgo mais consciente e o Plínio Marcos um dramaturgo espontâneo. O Nelson retrata mais a moralidade, o Plínio retrata a realidade; são dois caminhos diferentes. O último Nelson que eu fiz foi *A serpente*, roteirizado pelo Alberto, meu filho, com a aprovação do Nelson; ele deu a história para o Alberto e eu fui convidado para ser dirigido pelo meu filho, foi um relacionamento especial. E *A serpente* também foi um filme odiado. A primeira vez que foi exibido, no Festival de Brasília, foi simplesmente execrado pela crítica, pelo público, pelos organizadores, por todo mundo. Mas eu gosto muito da fita, tem uma *mise-en-scène* avançada e é um retrato do Nelson Rodrigues, representa o Nelson mais do que qualquer outro filme. Tem intimidade, essa convivência familiar.

Aceitei fazer o filme e depois me constrangi um pouco porque o filme era realmente desnudo, desnudando Nelson Rodrigues; e a mulher do meu filho, uma americana, atuava; – ele cismou de colocá-la como atriz, mas ela não é e nunca foi atriz, ela trabalhava atrás das câmeras, e ele, por paixão, cismou e a colocou para contracenar comigo. Eu estava me sentindo constrangido demais por contracenar com a minha nora, cenas fortes, de adultério. É a história de dois casais, duas filhas que são vizinhas, e a intimidade é separada por uma parede fininha. Então eles ouvem tudo, e começa o deslumbramento de umas das meninas pelo marido da outra e vira uma tragédia de traição. Era o primeiro filme do Beto, com todos aqueles sonhos mirabolantes de cenários, e eu era aquele produtor realista, querendo gastar o essencial para fazer o filme; mesmo assim estourou o orçamento. E era muito complicado, o filho dirigindo, o pai



contracenando com a mulher do filho numa história do cunhado; é um constrangimento que eu não quero passar nunca mais. Eu estava me violentando fazendo aquilo ali... Acho que só quem vê esse constrangimento sou eu, não sei se o Beto vê. E isso não passa para o público; o que passa para o público é uma modernidade muito maior do que ele espera, acho que por isso tenha assustado muito. É uma coisa meio louca, é o último texto teatral do Nelson. Agora, o resultado eu acho esplêndido, o público é que não achou.

Família Rodrigues

Fui cunhado do Nelson, casado com a Dulce Rodrigues por catorze anos [eles se casaram em 1957]. Ele gostava muito de mim como ator, mas como cunhado ele não gostava muito, achava que eu era indigno da irmã dele. O fato de eu ter feito um filme chamado *Rio quarenta graus*, de ter feito um malandro e de eu ter trabalhado na rádio já era bastante para ele não me admitir. E até dou um pouco de razão para ele.

Conheci a Dulce numa peça do Nelson. O Rodolfo Mayer a dirigia em *A mulher sem pecado* [remontagem de 1957 da primeira peça de Nelson, de 1941] e faltava um ator para completar o elenco, para fazer o vilão. O Rodolfo assistiu *Rio quarenta graus* e indicou meu nome para o personagem, mas a Dulce não queria de jeito

nenhum. Mesmo assim eu fiz o teste, passei e ele impôs a minha presença na peça. Foi a primeira vez que eu fiz teatro e a Dulce se encantou comigo. Ela era uma mulher muito pura e eu tremendamente cafejeste; eu estava é querendo me dar bem e começou uma atração forte entre nós.

No começo ela resistiu, não queria de jeito nenhum. Então, num ensaio, o Rodolfo Mayer marcou um beijo entre o meu personagem e o dela, e penso que ela achou que podia engravidar com o beijo; aí resolveu se casar comigo. Casamos rapidamente, urgentemente. Eu, solteiro, vindo de um debate ali de *Rio quarenta graus*, com aquela loucura de mais de um ano fazendo um filme dentro de um apartamento, só com homens. Me casei com ela e estava absolutamente convicto de que tinha dado o golpe do baú; mas não tinha coisa nenhuma, ela já tinha gastado todo o dinheiro que recebera, porque a Dulce estava montando um teatro [Dulce montou a Companhia Dulce Rodrigues] com o irmão.

Em 1930, quando o Getúlio Vargas entrou no poder, Mário Filho tinha um jornal [que chamava-se *Crítica*] e criticava muito o Vargas. Por isso foi preso mais de uma vez, e a família ficava pobre porque eles gastavam tudo, ganhavam e gastavam, até o apartamento era alugado. Chegando na prisão, como ele era um homem inteligente, Mário escrevia um livro, saía e o livro vendia horrores. Subia outra vez. Mário morreu e o jornal foi empastelado. A família entrou com um processo contra o governo e eles ganharam não sei quantos milhões, por volta de 1955. Cada um pegou a sua parte, a minha sogra [d. Maria Esther] ficou com metade. Um dos filhos foi fazer um jornal [Mário Filho], o Nelson foi escrever os livros dele, o Milton foi fazer cinema e a Dulce foi montar uma peça de teatro. Ela alugou o teatro; só financiava a peça. Ela fez *Vestido de noiva*, *Valsa nº 6*, que o Nelson escreveu para ela quando solteira ainda, e depois foi montar a peça *A mulher sem pecado*. Só que nas peças anteriores ela perdeu tudo, e essa peça era uma reabilitação. E funcionou, a peça deu dinheiro.

Casado, comecei a administrar a vida dela e daí eu fiz o Teatro São Jorge na rua do Catete, quando Nelson escreveu uma peça para mim

chamada *Viúva, porém honesta* [1957]. Aluguei um espaço ali e fiz um teatro, trabalhei muito para criar uma fonte de renda. E o Nelson tinha escrito a peça para mim, para a inauguração do teatro. Quando tudo estava pronto, vi que ficou faltando a cortina da boca de cena, e o dinheiro tinha acabado. Chamei o Nelson, mostrei o teatro pronto e a peça toda levantada. Pedi para ele me emprestar o dinheiro da cortina, e lhe ofereci a primeira renda. Mas ele não emprestou de jeito ne-

dia eles iam lá para almoçar com ela. Num apartamento no Parque Guinle, um apartamento enorme onde tinha sido a embaixada da Itália.

E eu me lembro que tinha as irmãs que protegiam o Nelson, e todos eles protegiam a Dulce, porque ela era a caçula; quando ela nasceu [1929] o pai já tinha morrido. Por não tê-lo conhecido, ela não conheceu a grande euforia da família, que era considerada esbanjadora, rica, porque ganhava muito di-



Jeca Valadão, Lia Rossi e Nelson Rodrigues

nhum. Ele era assim, não pagava nem um cafézinho, para ninguém. Todo dia ele ia para a bilheteria; a peça estreava e ele ficava lá, olhando o público comprar ingresso, controlando os ingressos que eram vendidos. Mas a peça não foi muito bem de público, então comecei a alugar o teatro. Casei em 1957 e em 1960 vendi o teatro para fazer *Os cafajestes*, que deu início a minha vida de produtor.

A dona Esther, mãe do Nelson, era uma matriarca. Os filhos todos criados [eram 14 irmãos], donos de jornal, dramaturgos, cineastas, tinham que vir almoçar com ela todos os dias; e eu era o único genro que participava dessa mesa do almoço, porque não podia, era só ela na mesa, na cabeceira da mesa e os filhos todos em volta, filhos e filhas. E ela era a matriarcal, enquanto ela não se servisse ninguém se servia, era aquele respeito, e todo

nhum. Com a morte, foram do dez para o zero; quando empastelaram o jornal, caiu tudo, então ela não gozou das delícias da vida. Todos eles tinham um compromisso com ela, de prover tudo aquilo que lhe faltava. O Nelson escrevia peças para ela, o Milton dava tudo a ela. Aí ela casa comigo. Então recebi junto com ela tudo isso, era o único que tinha acesso à família, à mesa de jantar. E a família Rodrigues era muito carismática, impressionante. Só que eles são todos para dentro, tanto que três das meninas morreram solteironas: a Stella, que era médica e morreu com quase cem anos, a Elsinha e a Helena, essas três não casaram.

O Milton Rodrigues não tinha dinheiro para almoçar, mas ele pegava táxi e mandava o táxi ficar esperando às vezes três, quatro horas... ele era desse tipo. Ele casou com uma senhora

que era prostituta, teve uma filha ilegítima e a mulher largou dele. O Milton era daqueles que ganhavam dinheiro e abriam a mão. Sempre foi a ovelha negra da família, que não queria nem vê-lo porque ele era totalmente desprendido, só pensava na Dulcinha. O relacionamento dele com o Nelson era atritante. Ele fez uns filmes, jornal de cinema e fazia muito futebol. Foi o único que filmou a Copa de 1950, no Maracanã, e tem os direitos. Qualquer imagem que você tenha da Copa de 1950 pode estar certo que é do Milton Rodrigues.

E tinha o Roberto também, que era o grande caricaturista da época, amigo do Portinari. A família tinha quadros do Portinari, retratos do Mário Filho de corpo inteiro, retratos da mãe; não sei o que eles fizeram com esses quadros.

O Paulinho era o cunhado com quem eu me dava melhor, então nós nos visitávamos; eu e a Dulce íamos sempre jantar na casa dele ou ele vinha jantar conosco, com a Maria Natália, com os filhos. A essa altura, eu já tinha uma casa em Cabo Frio e todo fim de semana íamos para a minha casa, jantar e jogar baralho, ou íamos para a casa dele. Um dia a Dulce foi para Cabo Frio com meus filhos e eu fiquei sozinho em casa; eu morava ali no Flamengo. Decidi ir jantar com o Paulinho [*era aniversário de Maria Natália, 21 de fevereiro de 1967*] e telefonei para ele. Peguei o carro e fui. Cosme Velho, Laranjeiras, entrei na rua, quando eu parei na porta do prédio, sem nenhuma razão aparente, liguei de novo o carro e fui embora, sei lá o que pensei, era subir três andares de escada, mas fui para casa; fiquei um pouco em casa, tomei um banho e fui ao teatro. Quando saí do teatro, ouvi a notícia de que um prédio tinha caído. E aí eu fui ver, localizar o prédio. Fui até lá, encontrei ele, a mulher, a sogra e os dois filhos mortos, a família inteira morreu naquele desabamento. E era para eu estar lá. A gente estaria jogando baralho na hora em que o prédio caiu. Fiquei chocado, traumatizado, durante muito tempo, porque na realidade nada justificaria eu não estar com ele. Eu ia lá todo fim de semana.

O Nelson buscou muita inspiração no seio da família, no comportamento de cada um; ele retratava a família inteira, é um drama atrás do outro. O universo rodriguiano está na vida dele, é lógico. Então ele já era o próprio personagem, um autoperpersonagem. Com catorze, quinze anos ele já estava escrevendo no jornal do pai, e isso deu a ele uma visão jornalística. E depois, os dramas na família, a prisão do Mário, a falência, o assassinato do irmão no lugar do pai, essas loucuras todas da política; e ele vai morar no subúrbio, começa a vivenciar a vida do subúrbio. Essa família um pouco neurótica, mas ao mesmo tempo carismática: tudo isso influenciou na formação dele, não há dúvida. Nelson não falava muito palavrão, não levantava a voz, era preconceituoso, quadrado até. Escrevendo ele se soltava, tudo oposto ao que ele era; e de repente estoura a bomba, vem à tona que ele tinha uma amante e dois filhos mais velhos que os filhos dele com a Elza, e que tiveram que ser reconhecidos. Não passaria na cabeça de ninguém ligado a ele que ele pudesse ter uma amante. Se você ler o livro do Ruy Castro, nem vai conhecer o Nelson. Ele sempre foi polêmico, escrevia desde os treze anos, já achava o Rui Barbosa uma besta. Inclusive, o cara que tinha coragem de dizer isso no jornal era um cara realmente predestinado a ocupar um posto na dramaturgia mundial. Ele criou um estilo, criou personagens maravilhosos. Ele extrapola qualquer concepção que você tenha de dramaturgia; não se pode analisá-lo como uma pessoa normal porque nenhum autor normal narraria uma relação sexual dentro de uma cova [*na peça Boca de Ouro*]. E foi realmente constrangedor aquilo, uma relação minha com a mulher dentro da cova. A Odete Lara ficou horrorizada, ela não queria entrar de jeito nenhum; mas fez muito bem o papel. Foi antológico.



O cinema em Nelson Rodrigues

Sérgio Augusto

Não confundir com “Nelson Rodrigues no cinema”; ou seja, com o que sua obra rendeu em termos cinematográficos. Falo, primordialmente, do Nelson espectador, do Nelson cinéfilo — e de como esse relacionamento alimentou suas crônicas e influenciou sua dramaturgia. Ele adorava fazer comparações do que quer que fosse com filmes e gente de cinema. Encaixou a estafante faina dos remadores de *Ben-Hur* num sem-número de imagens; imaginou a cerimônia de posse do amigo Otto Lara Resende no Banco Mineiro de Produção dirigida por Orson Welles; comparava qualquer evento de dilatada duração ao épico ... *E o vento levou*; e quem tivesse uma voz tonitruante raramente escapava de uma aproximação com o extravagante cineasta Cecil B. De Mille, de resto, um de seus parâmetros favoritos, a quem defendia ferozmente do desdém que a “crítica erudita” (*sic*) lhe devotava. Nelson tinha fixação no demilliano *Nero de O sinal da cruz* (1932), que parece ter visto inúmeras vezes, mas não tanto quanto *O Corcunda de Notre-Dame* (provavelmente a versão de 1939, com Charles Laughton, dirigida por William Dieterle), que dizia ter apreciado 45 vezes, sempre “com o mesmo interesse arregalado”.

Contemporâneo da supremacia do cinema como entretenimento de massa, nada mais natural que o freqüentasse assiduamente desde menino. Inclusive porque só viu filmes silenciosos até os dezesseis anos de idade, sentia uma nostálgica afeição pelo cinema mudo, que até o fim da vida idealizou como o supremo da pureza e da estesia. Para ele, depois de 1920, o cinema passou a ser “uma paródia de si mesmo”.

Por que 1920, e não 1927 (quando os filmes tornaram-se sonoros) ou 1928 (quando, presumo, assistiu à sua primeira fita falada)? Isso ele nunca explicou.

Pertenciam ao silencioso os atores e atrizes que mais venerava e citava como modelos de talento, beleza e carisma. Não conseguia ficar muito tempo sem cometer, em suas crônicas,

uma metáfora com o caubói Tom Mix, que ora se notabilizara por “dar tiros em todas as direções”, ora por montar um cavalo “que corria em todas as direções”. Embora elogiasse, aqui e ali, a beleza, aparentemente inexcusável, de Ava Gardner, o paradigmático decote de Elizabeth Taylor, a sabedoria de Greta Garbo (“que só falava na tela e, ainda assim, pouquíssimo”) e o “colo inacreditável de Norma Shearer” (que, curiosamente, iniciou sua carreira no ano que Nelson apontava como o limiar da decadência do cinema), sua musa permanente era Dorothy Dalton, cujo estrelato durou apenas uma década (1914-24). Não só achava Dalton um pitêu como glorificava seu sucesso (“Qualquer filme de Dorothy Dalton tinha uma bilheteria de *A vida de Cristo*”), usando-a como um dos exemplos máximos da época em que, a seu ver, o cinema sabia valorizar, entre outras coisas, a mulher bonita: “O sujeito ia ver uma Dorothy Dalton, uma Norma Talmadge, uma Mary Pickford, e vinha para casa abrasado de paixão. E, assim, a mulher bonita era amada na tela e na vida real”.

No cinema antigo, a mulher feia só entrava em cena “para lavar pratos ou enxaguar roupa”, sentenciou em 1970. “Hoje, não”, acrescentou, pichando em seguida os cineastas modernos, que, segundo ele, preferiam trabalhar com atrizes sem charme, mal-ajambradas, quando não horrorosas. No mesmo ano, depois de ouvir um jovem cineasta brasileiro queixar-se da baixa bilheteria de seu filme mais recente, recebeu-lhe a inclusão de uma mulher bonita ou “uma vamp de cinema mudo” no elenco da próxima produção.

E ainda havia a questão do sexo, oblíqua e decorosamente praticado pelas ingênuas personagens do silencioso. “O máximo que as ingênuas sabiam do sexo era o beijo”, dizia, lamentando que os filmes atuais (isto é, dos anos 60) não tivessem “um único e escasso beijo”, substituído que fora pelo nu. Nelson muitas vezes pensava e soava como aqueles falsos moralistas que acusavam suas peças de indecentes e escabrosas.

Ainda que considerasse Hollywood o “óbvio ululante”, admirava-lhe a *expertise* técnica e a capacidade para criar uma “relação individual e profunda entre o público e o astro”. Mas

arte de verdade, a seu ver, lá não se fazia. Talvez um dia se fizesse, “daqui a 6 mil anos”, estimava, sem se dar conta da incoerência do raciocínio. Por ser, na sua visão, um passatempo em permanente decadência, como conseguiria o cinema melhorar de status ao longo dos próximos séculos?

Imitando o europeu, nem pensar. Para ele, o cinema francês e o italiano não passavam de “dois contos do vigário”. Daí seu habitual desprezo por filmes artisticamente ambiciosos e seu ódio permanente à *nouvelle vague* (em especial a Jean-Luc Godard — “este não joga nem de gandula no meu time”), ao Cinema Novo e à Geração Paissandu, que, com sádico prazer, não se cansava de alfinetar. Torcia o nariz até para *Cidadão Kane*, que considerava “um Pirandello de subúrbio”, diagnóstico sem dúvida mais aplicável à sua peça *Boca de Ouro*. Mas pinimba com Orson Welles não tinha. Chegou a defendê-lo, em duas ou três



Ava Gardner

crônicas, das ilações que um crítico carioca ousara tirar de *O processo*, equiparando-o a um filme policial.

Nelson se orgulhava de seu simplório paladar artístico. Deu a entender que gostava de todo e qualquer western (“nunca vi um banguê-

bangue ruim”), não perdia um filme de capa e espada (ou de D’Artagnan, como preferia qualificá-los), nem de gângster, nem de vampiro. Empunhou suas mais afiadas lanças retóricas e sofisticadas para defender o lacrimogêneo *Love story* da fêrula dos críticos brasileiros, em julho de 1971. Chaplin o encantava, assim como as operetas da Metro — estreladas por Jeanette MacDonald e Nelson Eddy —, talvez por influência do crítico José Lino Grünewald, seu amigo fraternal.

José Lino não foi o único crítico de cinema de suas relações. Também ficou íntimo de Antonio Moniz Vianna, nos anos 60, mas desprezava solenemente quem escrevesse a sério sobre cinema (um intelectual que não precisa ler nem pensar, maldou, de uma feita, atribuindo a tirada a Otto Lara Resende). “A crítica erudita não leva um reles espectador ao cinema”, argumentou, ao cabo de mais uma defesa de Cecil B. De Mille. O melhor crítico, no seu entender, era o assaltante, “o sujeito que bate uma carteira na Cinelândia e se esconde no cinema para fugir da polícia”. Se ele gosta do filme, “o filme é bom; se não, o filme é ruim”.

O que Nelson fez, no início dos anos 30, não era crítica de cinema, mas *press releases*, encomendados e pagos pela RKO Radio. Não se pode, pois, qualificar de crítica ou resenha o que saiu na edição matutina de *O Globo* do dia 16 de outubro de 1933, sobre o filme *Pouco amor não é amor* (*Animal Kingdom*), e que Caco Coelho incluiu no *Baú de Nelson Rodrigues*, recém-lançado pela Companhia das Letras. Haja vista o tom, continuamente laudatório, do pequeno texto, arremetado com esta frase comprometidora: “*Pouco amor não é amor*, nova e maravilhosa jóia da RKO Radio, passará, breve, no [cine] Broadway”.

Por muito tempo Nelson negou qualquer influência do cinema em sua obra. “Meu teatro tem algo de cinematográfico: ações simultâneas, tempos diversos”, admitiria, finalmente, em 1973. *Boca de Ouro* é filho de *Cidadão Kane* com *Rashomon*. Há ecos, em seus dramas, do Alfred Hitchcock de *Rebeca* e do Fritz Lang de *O segredo da porta fechada*. Nelson tentou emular, na peça *A mulher sem pecado*, o pesadelo que Salvador Dalí fizera para *Quando fala o coração*, de Hitchcock. De todo modo, ficava



Elizabeth Taylor

irritado se lhe lembrassem que vários dos recursos cinematográficos empregados em suas peças já haviam sido incorporados à linguagem teatral, especialmente através de Bertolt Brecht, que Nelson considerava “uma besta”. De outras formas, menos e mais explícitas, o cinema pulsava em suas criações, exercendo influência incomum no comportamento de seus personagens. Alaíde reconstrói parte dos acontecimentos de *Vestido de noiva em cima de ... E o vento levou*. O supremo desejo do industrial de Anti-Nelson Rodrigues é ser chorado no enterro “como um bandido de faroeste italiano”. Quando as três grã-finas de *Boca de Ouro* se defrontam com o bicheiro, uma delas observa: “O Boca não é meio neo-realista? O De Sica ia adorar o Boca”. A solitária mãe de *Os sete gatinhos* lastima-se de há muito não ir a um cinema. Ou seja, de há muito não fugir ao seu odiento claustro doméstico para um mergulho escapista na fantasia. O sonho de um enterro de luxo, com caixão de ouro e penacho, acalentado, entre outros, por Boca de Ouro, Zulmira de *A falecida* e Heitor de *Bonitinha mas ordinária*, também era a obsessão da empregada negra de *Imitação da vida*, folhetinesco entrevero familiar escrito por Fannie Hurst e filmado em Hollywood duas vezes (1934 e 1958). O polêmico filme de Louis Malle, *Os amantes*, é quase o leitmotiv de *Engraçadinha depois dos trinta*, a segunda parte de *Asfalto selvagem*.

Proibido a princípio pela censura, *Os amantes* finalmente estreou no Rio no final de 1958, sem o corte de quinze minutos exigido por

carolas e falsos moralistas de todas as crenças. Naqueles tão discutidos quinze minutos, uma esposa adúltera (Jeanne Moreau) passeia à noite com o amante (Jean Marc Bory) por um pequeno bosque, e acabam no leito, entregues aos prazeres do sexo oral, ao som de Brahms. As imagens são diáfanas, elegantes, discretísimas, pudicas, mesmo pelos padrões atuais. Tanto assim que um dos mais desassombrados defensores do filme foi um religioso, padre Guido Logger, renomado professor de teoria cinematográfica e assistente eclesiástico do Serviço de Informações Cinematográficas da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil). As discussões em torno de *Os amantes* se ampliaram com o filme em cartaz e chegaram ao romance de Nelson.

“Uma vergonha, uma indignidade”, esbraveja Engraçadinha, que entre a primeira e a segunda parte de *Asfalto selvagem* se convertera ao protestantismo e se transformara numa fanática religiosa. Silene, sua filha ninfeta, tara de todos os Humbert Humberts de Vaz Lobo, não só assistira ao filme como o fizera na companhia de Leleco. Mas do velho amigo Odorico Quintela, empertigado juiz que muito se assemelha ao ator Adolphe Menjou e sempre a cobiçou, Engraçadinha não obtém a adesão esperada. Depois de rever o filme, o magistrado o absolve. Falando como um alter-ego de Nelson, o dr. Odorico admite ter achado *Os amantes* um filme puro, corrompido, isto sim, pelo farisaísmo da platéia.

Nelson achava possível fazer cinema no Brasil. Particularmente quando desaparecesse o “Cinema Novo até o último vestígio”, sentenciou durante a ardorosa promoção que orquestrou para *Toda nudez será castigada*, a cujo diretor, Arnaldo Jabor, só fazia uma restrição: não ser reacionário como ele. Jabor retribuiu os confetes, consagrando Nelson “o maior escritor do Ocidente”. Um festival de hipérboles. Jabor só deixou de ser o maior cineasta brasileiro, na opinião de Nelson, quando Neville D’Almeida encadeou em sua filmografia *A dama do lotação* e *Os sete gatinhos*. Estavam feitas as pazes com o cinema brasileiro. Nelson não resistia a uma bajulação.

Arnaldo Jabor

Entrevistado por Ismail Xavier

Cinema x teatro

Eu dirigi pouco teatro, duas peças... três. Mas prefiro dirigir cinema, porque você tem mais controle. No teatro, por mais que você dirija o ator, ele nunca te obedece. Você vira as costas, ele inventa. E como eu sou obsessivo, odeio que mudem... No cinema você pára ou corta; agora é close, vamos fazer assim. Então há um controle maior sobre o ator. Você pode enriquecer muito mais, porque uma pessoa nunca está apenas em “plano geral”, como se diz no teatro. Teatro é chato. O montador Mair Tavares me dizia isso: “Acho o teatro chato porque é tudo no plano geral”. Isso é genial! No cinema você aproxima, filma dentro da boca do cara, filma de costas, de cima. Com a câmera, você aprofunda o significado das falas e o que o ator tem a dizer, ou o que ele tem para mostrar, ou o gesto ou o que for. A câmera sublinha, critica, é uma espécie de alter-ego do ator, ela faz um contraponto com ele. De certa forma, ela é um interlocutor do ator, é como se fosse outro personagem. Você tem o ator e a câmera. No teatro, o ator está mais sozinho, ele só interage com atores. No cinema, a câmera tem uma função de interação mesmo. É como se ela fosse um personagem.

Darlene Glória e Toda nuda será castigada

Foi o Paulo Porto que me disse: “Você não quer conhecer Darlene Glória?”. Eu estava procurando atrizes, então eu falei: “Manda aqui”. Quando ela entrou na sala, depois de três frases, eu disse: “É ela, é a Geni! É claro que é a Darlene Glória!”.

Na época ela era uma pessoa muito problemática, estava numa grande crise. Ela tinha uma vivência marginal, tinha acabado um

namoro com aquele cara do Esquadrão da Morte. Ela até chegou a ver uma execução, que ele a levou pra ver de longe. Então ela era uma mulher da pesada, que trouxe para o filme uma verdade vivencial que ninguém tinha. Só ela. Ela trouxe o cabaré, a experiência de loucura pessoal. Ela estava filmando e viajando, bicho. De ácido, botando pra quebrar. Tinha dias que era barra pesada segurar a onda dela. Mas mesmo assim valia a pena, porque mesmo doidona ela fazia o papel extraordinariamente bem. Ela dava uma carga de verdade, que “imantou” o filme todo.

A única tensão que havia era entre ela e o Paulo Porto. Ela sacaneava ele o tempo todo. Naquela seqüência célebre em que ele fala



“Bate, Geni!”, eu mandei fazer uma cena bem sádica: ela começa a bater nele e vai enlouquecendo. Ela estava viajando de ácido nessa cena. Então ela morde o beijo, o lábio do Paulo Porto, na hora de beijar, e tira sangue! E o Paulo Porto agüentou em cena, está no filme, é o plano que está no filme. Quando acabou, ele queria bater nela. Saía sangue. Ela é foda!

A irmã da Darlene morreu no meio do filme; tanto que tem uma seqüência — quando ela vai para o aeroporto, vê que o menino fugiu com o bandido e sai andando e fica chorando em volta das pilastras —, em que ela está chorando mesmo, por causa da morte da irmã, que tinha ocorrido dois dias antes.

É isso, ela deu o sangue ao filme, ela deu ao

filme uma verdade que ele talvez não tivesse com outra atriz, porque ela não estava interpretando uma personagem, ela estava sendo a personagem que ela era na realidade. A Darlene era a Geni na vida real. Não era puta, mas era a Geni. Então ela jogou tudo aquilo dela no filme. A maior riqueza que o ator tem pra dar é a sua vida pessoal, é o que ele viveu. Não tem que entrar em nada.

A Darlene oscilava entre a puta e a santa, vamos dizer assim. Ela não sabia se era puta ou santa. E é uma oscilação muito bacana no filme, isso está lá. Depois ela optou por ser santa e virou evangélica, casou com um pastor evangélico, com quem ficou muito tempo. Só saiu dessa agora, de uns tempos pra cá. Mesmo assim nunca mais vi a Darlene. Ela é um exemplo extraordinário da carioca inteligente, bonita, maravilhosa, mas que teve uma história de vida que a obrigou a viver na margem da sociedade. Além de tudo era uma grande atriz, de uma fotogenia extraordinária, no sentido cinematográfico.

Adriana Prieto e O Casamento

Com a Adriana foi outra história. Eu achava a Adriana deslumbrante de linda. Ela soube que eu ia fazer *O casamento* depois de *Toda nudez*, saiu em algum lugar, e ela me procurou. Eu mal conhecia a Adriana e ela disse: “Tudo que eu quero na minha vida é o personagem da Glorinha”. Ela queria fazer. Então eu falei: “Pois é, vamos ver, pode ser que sim, não sei”. Porque o Paulo Porto, que era produtor junto comigo, implicava com o Carlinhos Prieto, irmão da Adriana. E ela de certa forma impunha o Carlinhos como mediador. Mas ele era exigente, cheio de frescura e não queria que ela participasse. Mesmo assim, acabei conseguindo botá-la no filme, sem o Carlinhos. E acho que ela está muito bem. Mas quem a dublou foi a Norma Blum, porque a Adriana terminou o filme e morreu. Bateu o carro, sete dias depois.

Ela era mais impulsiva, instintiva, do que trabalhada. Não era uma atriz com os mesmos recursos que a Darlene, mesmo que de uma forma primitiva, porque a Darlene nunca estudou porra nenhuma. Mas a Darlene tinha uma sensibilidade muito ampla, mais vivida que a Adriana. A Adriana tinha 24, 25 anos,

quando fez o filme. Era uma moça bonita, linda, com uma carga de violência brutal. Ela tinha uma violência interna, uma revolta que eu não sei bem o que era. Um ódio. Ela se sentia muito usada, inclusive pelo namorado.



Era muito bonita e as pessoas ficavam só querendo comer ela. E ao mesmo tempo ela era muito solitária. Tem uma cena no filme, quando o André Valli diz que vai dar o rabo na frente do pai paraplético, em que ela agarra o André e o estapeia. Ela agarra o André, faz assim [gesticula], e ele vira no ar e cai no chão. Uma coisa impressionante, de verdade.

Sempre que eu chegava na filmagem, a primeira pergunta que eu fazia era: “A Adriana já chegou? Pra maquiagem”. Porque eu tinha medo que ela morresse. Ela estava tão desesperada, ela estava numa crise de namoro, não lembro com quem era. Ela saía com o carro, ela tinha um Volks, saía com aquela porra daquele carro quando terminava a filmagem e eu falava: “Adriana vai devagar!”. Mas ahhhhhhhh!, acabou batendo. Numa porra de um carro de polícia. Não lembro o que aconteceu, ela morreu numa esquina do Rio. Foi um troço terrível. Porque inclusive no filme tem uma seqüência em que ela tem um pesadelo e sonha que está morrendo, depois de um aborto, no mesmo lugar onde ela morreu de verdade, que era o Miguel Couto. E ela foi colocada na mesa do necrotério onde

ficou o namorado dela no filme, que morreu num desastre.

Realmente, esse filme... até gosto de bater na madeira. Paulinho já morreu, morreram todos. Paulo Porto, Adriana e Carlinhos, morreram os três, puta merda. Esse filme é um filme fúnebre. Acabei de filmar e sete dias depois a Adriana morreu. Morreu o dono da casa onde eu filmei. Morreu o cara que fez o som, de 28 anos: teve um ataque cardíaco e caiu morto. O sócio do meu filme se suicidou, o produtor Sidney Cavalcanti, meteu a cabeça no forno, tinha 27 anos de idade. Morreu Abel Pera. Quem mais morreu?



Fernanda Montenegro em *A falecida*

Sônia Braga e *A falecida*

A Sônia Braga é gênial. Ela está muito bem no filme do Neville [*A dama do loteação*, de Neville D'Almeida]. Não é uma atriz de teatro, é uma atriz de cinema. Ela tem a alma de nitrato de prata, porque ela muda quando entra em cena. É impressionante. Ela fica mais alta, mais bonita, inteligente, tudo. E na vida real ela não é uma pessoa com essa luz. Pelo contrário, é uma pessoa com problemas. *A falecida*, não se pode negar... Só não gosto dos últimos cinco minutos, que o Leon quis

filmar ao vivo, com som de verdade lá no Maracanã; estragou a porra da cena, ficou uma merda. Mas era um dos primeiros do Leon, foi um pequeno equívoco.

Tudo muito bem filmado pelo Leon, com uma fotografia extraordinária do Zé Medeiros, ele era um cineasta também. Ele ajudava a compor, a decupar, participava da narrativa, da criação do filme. Era uma coisa muito visível isso. E é brilhante. O Leon é um cineasta de um talento extraordinário, que foi um pouco prejudicado pelo excessivo marxismo dialético da cabeça dele. Ele vivia aprisionado na dialética. Mas é um cineasta de um talento enorme. E o Zé Medeiros era um grande fotógrafo, que agora vai ser redescoberto.

Filmografia

O casamento foi um filme feito sem dinheiro. O Paulo Porto sempre estava duro. A gente não tinha dinheiro e a Embrafilme estava numa daquelas crises, a gente tinha que filmar na pauleira. O filme foi um pouco malhado, feito na correria. Mas tem algumas seqüências de que eu gosto muito: a seqüência na praia, que hoje em dia está com uma música bonita; gosto muito da seqüência da bicha com o pai, toda aquela parte do André Valli, um show de personagem.

Mas é um filme mais de crise, eu já estava em crise. Não por Nelson, que eu amei até o fim da vida. Eu estava me sentindo um pouco aprisionado nas peças de Nelson, então *O casamento* é um filme mais crítico do próprio

universo de Nelson. É um filme meio operístico, excessivo. Desagradável, no sentido do Nelson Rodrigues; desagradável mesmo. Se bem que agora eu dei uma remontada nele, está mais digerível. Essa versão que existe agora no mercado não é adocicada mas é uma versão mais bacana. Melhorou muito. Mas o filme não é tão bom como o *Toda nudez*, que é um dos meus filmes que eu mais gosto.



Do teatro ao cinema: o jornalista de Nelson Rodrigues

Stella Senra

É vou provar o seguinte, querem ver? Que é falsa a família, falsa a psicanálise, falso o jornalismo, falso o patriotismo, falsos os pudores, tudo falso!

Diabo da Fonseca, em *Viúva, porém honesta* (1957)

Mesmo na boca do Diabo e no tom da farsa, o desafio consegue resumir toda a descrença, o desencanto e o pessimismo de Nelson Rodrigues. A família, a ciência, o jornalismo, o patriotismo, a moral burguesa — tudo vai de cambalhada nessa desaprovação geral. Das ruínas da vida privada à falência da esfera pública, o teatro de Nelson mapeou um território de heróis que se consagraram pela canalhice, pela mediocridade, pela pequenez de mundo, pelos preconceitos e por valores gastos.

O jornalista, ao lado de uma coleção de profissionais — médicos, psicanalistas, delegados, funcionários públicos —, é uma das presenças mais constantes nessa “imensa e repetitiva compararia” criada pelo dramaturgo, como a chamou Décio de Almeida Prado. Manipuladores da opinião pública preocupados unicamente com a tiragem dos jornais, os cínicos jornalistas de Nelson não são, entretanto, os únicos canalhas confessos desse teatro, nem parecem muito distantes do personagem similar que o cinema criou e explorou quando teve esses profissionais na mira.

A visão corrosiva de Nelson não tem origem na inspiração cinematográfica, que, aliás, forneceu ao seu teatro alguns dos mais ricos e produtivos achados. Ela apenas estende a essa profissão o olhar que o dramaturgo voltou para a maioria de seus personagens. Do mesmo modo, ela não implica em nenhum tipo de crítica à imprensa como instituição — pois a tarefa se acomodaria mal num teatro voltado para a condição trágica da existência, que preferiu recriminar, antes, a moral burguesa, os costumes, o mundo das aparências. O que não significa que os estereótipos criados pelos filmes de jornalista

não tenham sido usados por esse autor fascinado pelos clichês. Em *Viúva, porém honesta*, ele anotarà na rubrica que apresenta o redator-chefe Pardal: “usa tapa-luz de jornalista de cinema”.

O universo da imprensa — sobretudo o da imprensa popular carioca, ao qual Nelson Rodrigues sempre esteve ligado — é presença reiterada na obra do dramaturgo e uma das fontes mais férteis de sua mitologia. Da transposição de elementos desse universo surgiu o que Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro chamou de “contaminação ficcional” dos personagens.

Mas foi o trânsito de seu teatro entre o mundo da comunicação e o do mito que favoreceu a emergência do personagem jornalista, elo entre esses dois mundos. Uma vez que o cunho trágico do teatro rodriguiano manteve, mesmo que sob a forma degradada, as figuras do coro e do oráculo, o jornalista de Nelson gravitará entre essas duas vozes: ele será, a um só tempo, o sintoma e o artífice da desqualificação dessas duas instâncias que falam o mito e manifestam a fala do povo.

Mentiroso e manipulador, esse jornalista está associado ao que Décio de Almeida Prado chamou de “flutuações da opinião pública”, que, juntamente com as superstições suburbanas substitui, no teatro do dramaturgo, o destino trágico grego. Assim ele atuará, por exemplo, em *Beijo no asfalto*, moldando, de acordo com seus interesses, a opinião dos vizinhos e da família. Além de ser o operador de um descrédito que atinge as vozes que aciona, o jornalista ainda retoma — embora em tom menor — a voz do coro: é o que acontece quando o locutor verborrágico reconta, na forma do kitsch, a história do bicheiro de *Boca de Ouro*. Muitas vezes o jornalista interferirá diretamente na vida dos personagens, como acontece com o Arandir de *Beijo no asfalto*: próximo do oráculo, ele não atenderá, no entanto, às diretrizes do destino, dobrando-se, antes, ao imperativo das manchetes e ao aumento das tiragens.

A extração moderna dos personagens de Nelson, seu caráter urbano voltado para a cultura do consumo e da informação, favorecem a presença do jornalista, um dos principais agentes da modernização. É ele quem desa-

fiará o comportamento acanhado e os pruridos suburbanos dos personagens e os aliciará para participarem de seus golpes. Tradutor da mitologia engendrada no cotidiano da periferia do Rio de Janeiro sobretudo na provinciana Zona Norte — para o universo moderno da comunicação, ele tirará proveito do falatório e das intrigas, e os colocará para “render” no plano da circulação do discurso. Por fim, o próprio caráter do realismo rodriguiano, que Luiz Arthur Nunes descreveu como “realismo processado”, na sua procura de desmistificar o “fundo falso das coisas”, contribui para precisar a crítica à atividade do jornalista, esse criador, por excelência, de clichês e fórmulas destinadas a perpetuar as aparências. Além de responder às exigências “constitutivas” desse teatro, a presença do jornalista será também garantida pelo fascínio do dramaturgo por personagens de extração popular, dos quais ele é um dos mais atraentes e pitorescos.

Mas, entre o mito e a realidade, o jornalista permanecerá apenas como mediador, sem nunca se tornar um personagem principal. Ele ocupará, sim, um lugar de destaque na articulação dramática, seja ao desencadear a ação (*Beijo no asfalto*), seja ao acionar a narrativa (*Boca de Ouro*).

Boca de Ouro

Nessa peça de 1959, o repórter Caveirinha — o nome define o destino profissional investida — a vida do bicheiro Boca de Ouro, figura mítica carioca. Venerado no subúrbio como hoje são os chefes do tráfico nas favelas, tanto a trajetória como a função do bicheiro lhe conferem, segundo Décio de Almeida Prado, estatura de mito: milionário de extração e modos populares, portador da única chance de enriquecimento repentino, sua atividade faz aflorar, mesmo que na forma abastardada do jogo de azar, a figura do destino, tão prezada na tragédia.

O dramaturgo aproveita a morte de Boca para expor a sua hierarquia jornalística e mostrar a escala de valores privilegiados no seu teatro. Da casa da amante, o diretor do jornal decide a posição do periódico: tratar como “cancro” o bicheiro que fora elogiado no dia an-

terior; em meio a piadas e insinuações maldosas da redação, o redator-chefe puxa-saco transmite a ordem ao repórter ambicioso: entrevistar d. Guigui, ex-amante do bicheiro, e arrancar dela a história de um crime, desses que explodem em manchetes e arrebatam as tiragens.

Como o repórter de *Cidadão Kane*, Caveirinha é aquele que vai acionar as narrativas, três delas, que variam segundo os afetos cambiantes de d. Guigui. Mas, enquanto o jornalista de Welles se limita a perguntas objetivas e se reduz, na maioria das vezes, a uma sombra na tela, Caveirinha é *over*: instiga e provoca, manipulando os sentimentos da dona; mete-se na história e a conduz. É, aliás, a falta de escrúpulos do jornalista, seu cinismo e a sordidez com que explora os sentimentos alheios que ensejam o grande achado da peça: o uso de sucessivos flashbacks contraditórios, que tornam plausível a coabitação dos três relatos inconciliáveis. O jornalista não cobra coerência da fonte, pois, na tradição rodriguiana, só lhe interessam o aspecto escandaloso e o sensacionalismo, que lhe garantirão boas vendagens.

Há na peça outro personagem ligado ao mundo da informação: o locutor de rádio que cobre o enterro do Boca de Ouro e que traduzirá, em chavões jornalísticos, a trajetória do bicheiro. Esse personagem retoma a voz degradada do coro, que também aparecera em *Álbum de família*, na intervenção cômica de um *speaker*, caracterizado pelo autor como “uma espécie de opinião pública” a interferir na ação com comentários “de mau gosto hediondo” e “informações erradas sobre a família”.

O personagem do locutor não obedece, contudo, ao molde realista de Caveirinha, apesar da recomendação de Nelson para que ele fosse composto “de modo bem característico” (inspirado no radialista Oduvaldo Cozzi). Caricato e com “adjetivação pomposa e vazia”, sua função é traduzir (e reduzir), em oposições simplistas entre o bem e o mal, o mito suburbano para além de seu espaço de origem. E a peça aproveita para recuperar a imensa popularidade do rádio no Brasil dos anos 50, ressaltando o poder da transmissão ao vivo e seu tom mais simplista que o da imprensa escrita.

Já no filme de 1962, Nelson Pereira dos Santos retira de Caveirinha a narração dos feitos que fizeram de Boca um herói do subúrbio — tarefa que, de resto, Nelson Rodrigues não confiaria aos seus jornalistas —, e cria um prólogo com os episódios que estariam na origem do mito. Apesar de a inspiração neo-realista ter levado as cenas para as ruas do Rio, onde Leleco e Celeste se misturarão aos passantes anônimos, Caveirinha merecerá o mesmo tratamento dramático da peça, e será visto apenas em interiores — redação, casa de d. Guigui. Cabe ao locutor, misturado à multidão na porta do necrotério, o único momento de encontro de um jornalista — afinal, um profissional das ruas — com o público. Os closes dos rostos silenciosos e opacos dos curiosos, que não demonstram nenhuma emoção, atuam como uma espécie de equivalente visual do coro, evidenciando a separação e a solidão da voz do locutor (sua de-gradação), e fazendo com que suas palavras caiam no vazio, despotencializadas. A impenetrabilidade dos rostos, seu “não-saber”, que contrasta com a antiga sabedoria da voz do povo, é a contrapartida da eloquência falsa do locutor.

O cineasta acrescentou ainda um terceiro tipo de jornalista, também afinado com a fauna rodriguiana: ao chegar à agitada redação, Caveirinha passa por um imperturbável homem de óculos, que escreve uma matéria de crítica às instituições. Com atitude e vocabulário frontalmente opostos ao linguajar tosco e ao comportamento vulgar do resto da redação, esse novo personagem recupera, em tom irônico, a crítica que Nelson Rodrigues fazia à imprensa de seu tempo: a frieza de seu tom evoca a modernização dos jornais, que agora abrigavam profissionais não mais formados na paixão e no calor do dia-a-dia, mas de extração mais intelectual; o vocabulário pedante atesta o expurgo do mau gosto e do kitsch que impregnava o jornalismo popular de então; sua reprovação às

Entra Hoje em Juízo Nesta Capital Um Rumoroso Pedido de Desquite!

Director
Mário
Rodrigues

Crítica

Pedido de Desquite!

DECLARAMOS GUERRA DE MONTE AOS LADROES DO POVO

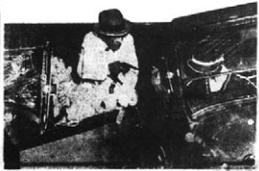
ANNO 2 Rio de Janeiro de Dezembro de 1929 NUMERO 316

Ha Uma Grande Ansiedade Publica em Conhecer os Motivos da Separação do Casal Doutor Tibau Junior



Mme. Sylvia Tibau, Que Subscreve as Suas Chronicas em Jornaes e Revistas Com o Pseudonymo de Petite Source Esteve em Nossa Redacção

ALVEJOU A ESPOSA



Será o Conhecido Radiologista Dr. João de Abreu o Causador Directo da Dissolução do Lar Daquelle Seu Ilustre Collega?

UMA ORSAM DE DES-PEIDA

DEFILANDO E SUO-DEBATE

ESTRUTURA PERSO-NAL-ITA

SAO OBSTINTE

SE CASO CLINCO

instituições políticas “inadequadas” e a menção aos “destinos da pátria” atualizam a crítica que o dramaturgo fazia à esquerdização das redações, associada ao nacionalismo. No final da cena, sancionando o tom de galhofa, uma bola de papel chutada por Caveirinha vem aterrissar no colo do repórter sofisticado.

Beijo no asfalto

A peça de 1961, filmada em 1965 por Flávio Tambellini e em 1980 por Bruno Barreto, conta a história do jornalista que inventa uma relação homossexual entre o jovem Arandir e o moribundo atropelado que ele beijou na boca por piedade. Exemplo acabado do jornalista como desencadeador da ação, aqui o “contágio ficcional” atinge seu grau mais elevado: além de o personagem da peça ter o mesmo nome do repórter policial real Amado Ribeiro, o jornal se chama *Última Hora*, veículo onde Nelson Rodrigues trabalhou tantos anos. Ao entrar na vida dos personagens, o jornalista é capaz de ativar mitos ancestrais e de desa-



tar, ou revelar, as relações doentias ou primeiras que o dramaturgo cultivou nas suas criações: o amor homossexual do sogro pelo genro Arandir; a paixão da cunhada pelo marido da irmã.

O filme de Bruno Barreto (o de Tambellini não está disponível em vídeo) partilha com a versão de Nelson Pereira dos Santos o fato de explorar o carisma de um ator: Jece Valadão — que se consagrou no filme *Os cafajestes*, de Rui Guerra — faz o Boca de Ouro; e Daniel Filho é o não menos cafajeste jornalista. De novo voltamos ao citado “contágio ficcional”, embora aqui ele ocorra de ficção para ficção: o “cafajeste” Daniel Filho empresta sua “reputação cinematográfica” à composição de mais esse canalha rodriguiano associado, na história, a um parceiro contumaz do jornalista, e tão venal quanto ele: o delegado de polícia.

Barreto acrescenta ao filme um registro televisivo das repercussões do acontecimento e aproveita para contrapor a televisão moderna e objetiva ao repórter Amado Ribeiro: enquanto este manipula os personagens e destrói suas vidas, a televisão de Barreto vai às ruas ouvir a opinião pública e os especialistas, mostrando sua neutralidade, rigor e eficiência. Pela popularidade, por transmitir ao vivo e por dialogar diretamente com o público, a televisão pode ser comparada, embora com sinal trocado, ao rádio de *Boca de Ouro*. Ao escapar dos chavões do locutor e do kitsch radiofônico, a televisão (de quem o cinema brasileiro vai se aproximar

cada vez mais a partir da década de 80) opera com contenção e método, opondo-se ao universo jornalístico de paixões e golpes em que Nelson Rodrigues inscrevia seus personagens.

Há mais um paralelo entre as cenas de rua de *Boca e Beijo*: no primeiro, o repórter fala ao vivo, mas indiferente aos populares que o rodeiam, afinal não é a eles que se dirige — seu objetivo é apropriar-se do mito e transpô-lo para a sua linguagem; no segundo, os passantes são chamados a opinar sobre os fatos, reite-

rando um mito cada vez mais prestigiado hoje e sancionado pelo cinema de Barreto: o da transparência da opinião pública.

Com certeza, Nelson Rodrigues não olharia com esses mesmos olhos para a televisão nem encontraria encanto algum nas assépticas redações técnicas e burocratizadas dos jornais de hoje. Na verdade, a “neutralidade” da televisão elogiada por Barreto não passa do contraponto “bem-pensante” à sanha com que os atuais jornais ditos populares abusam de suas “vítimas”, ao tratamento retumbante que é dado ao *fait divers* que tanto seduzia o dramaturgo, esgotando, literalmente, os últimos resquícios do seu potencial dramático. Nesse contexto de instrumentalização dos sen-



timentos alheios e de otimização do mal, o Diabo Fonseca seria, certamente, uma expressão. E o dramaturgo, coitado, morreria de tédio.

Uma questão de sintonia

Odete Lara

No ano de 1961, quando minha carreira de atriz cinematográfica estava em plena ascensão em São Paulo, fui chamada ao Rio de Janeiro para participar do filme *Boca de Ouro*, baseado na peça de Nelson Rodrigues. Aceitei sem pestanejar, mesmo não tendo, até então, assistido a nenhuma encenação teatral ou filme do autor. Sabia apenas que ele era considerado um dos maiores dramaturgos brasileiros. E como pestanejar se o diretor seria outro Nelson, o Pereira dos Santos, cineasta de maior prestígio na época? Ademais, tinha vontade de rever os amigos que eu conhecera no Rio, onde estive em 1958 participando da peça *Santa Marta Fabril S.A.*, de Abílio Pereira de Almeida, na Companhia Tonia-Celi-Autran. Foi com essa mesma peça que pisei pela primeira vez no palco do TBC de São Paulo, com outro elenco: Cleyde Yaconis, Walmor Chagas, Maurício Barroso e outros.

No Rio, quando recebi o roteiro do filme, vi que eu iria fazer Guiomar, mulher do Boca de Ouro, a ser interpretado por Jece Valadão. Guiomar apresentava dois momentos: por um lado, era uma mulher suburbana, esposa ingênua apaixonada pelo marido, ainda um reles bicheiro; por outro, quando ele se torna o poderoso Boca de Ouro, ela, ostentando também o novo status, tem que engolir os abusos do marido, que, graças ao dinheiro, transava com todo tipo de mulher. Dei-me inteira ao interpretar Guiomar, especialmente a mulher ingênua de subúrbio. Para a outra face, em que ela própria tem que receber em casa as prováveis rivais, atuei mais discretamente, por achar pouco verossímeis certas situações. Mas há dois ou três anos atrás, revi o filme e o achei excelente, coisa que eu não achara na ocasião; e aceitei minha atuação.

Algum tempo depois fui convidada para participar do *Bonitinha, mas ordinária*, no qual me cabia interpretar a irmã maior e mais escolarada da Bonitinha. Foi uma interpretação mais difícil. Lembro que, na primeira cena

que rodei, eu tinha que chorar desbragadamente na frente de outra personagem feminina, por uma razão que não me lembro exatamente qual era, mas que eu achava piegas. Então recorri a algo que nunca ousara fazer, nem no cinema nem no teatro: interpretar tecnicamente, já que a cena não me tocava. Chorei, vamos dizer, para fora, exagerando na expressão e no tom. Minha sensação era de que eu não estava representando, e sim arremedando um choro. A certa altura, joguei o cabelo calculadamente para a frente, que, caindo em diversos flocos sobre o rosto, impediu que minha expressão facial fosse inteiramente revelada. Foi o modo que achei para disfarçar minha falta de convicção.

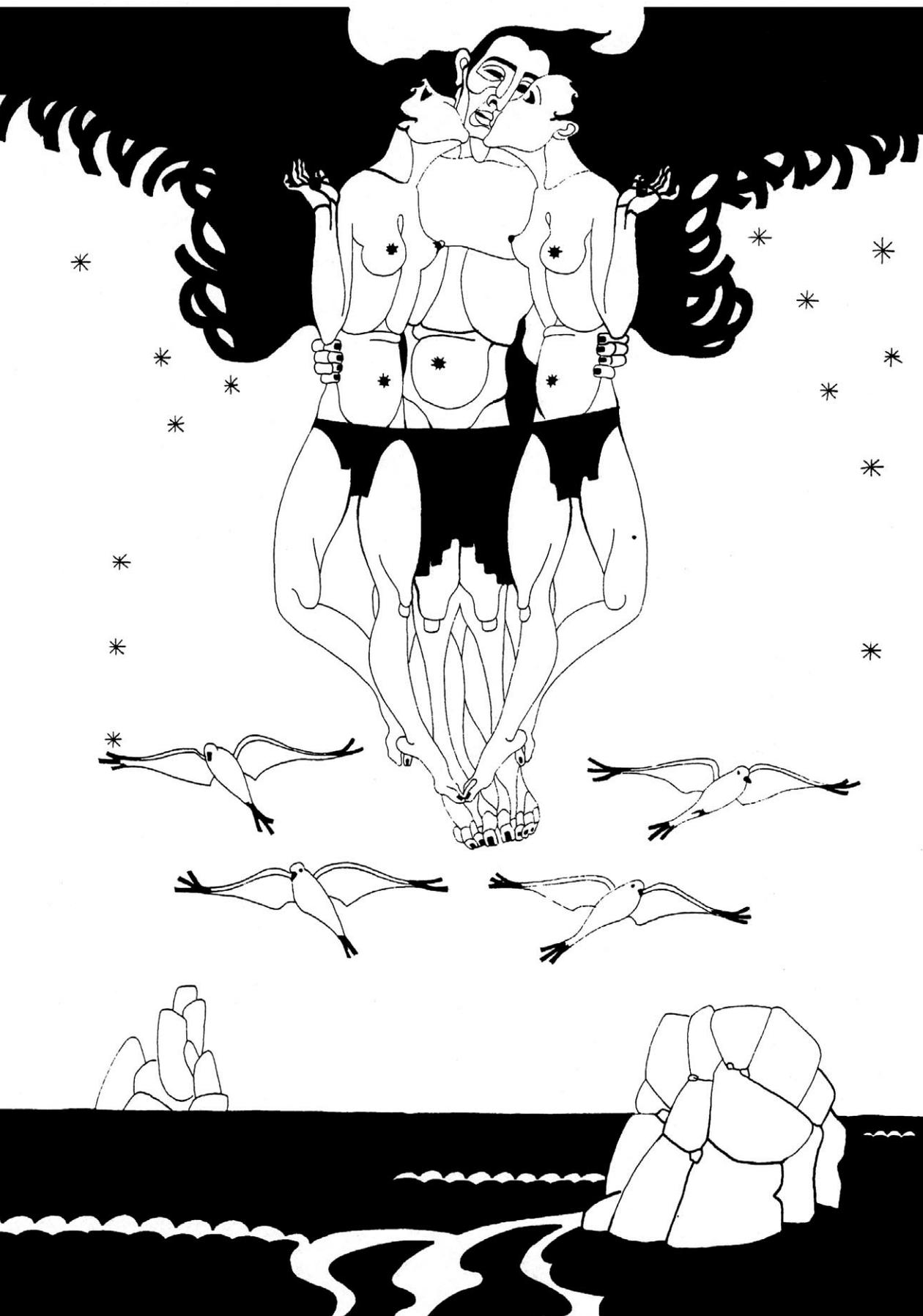
Lembro que quando o filme foi exibido, em uma sessão especial, antes de ser lançado para o público, fui pronta para ser desacreditada ou criticada. Pois não é que a cena recebeu aplausos calorosos da platéia? Fiquei realmente espantada, porque, no meu entender, uma interpretação técnica jamais poderia chegar ao espectador no teatro e, muito menos, no cinema. Com isso, aprendi que a representação técnica também podia funcionar, embora eu só me sentisse segura quando me guiava pela emoção e intuição.

Em outra cena do filme, minha personagem transa com o Jece num cemitério, dentro de uma cova vazia. Embora aquilo também me parecesse um tanto inverossímil, não tive a mesma reação. Fiz a cena com toda desfaçatez, porque, interiormente, me comprazia de chocar a sociedade, em represália à hipocrisia com que a sexualidade era encarada então.

Apesar de ter me saído bem nos dois filmes, eu não sintonizava muito com aquele universo. Tanto que deixei de atender ao convite para participar da montagem carioca de *Toda nudez será castigada*, dirigida por Ziembinski, e fui substituída por Tereza Raquel em *Liberdade, liberdade*, encenada na mesma época, no Teatro Opinião.



O ELOGIO DA COCAINA



O anjo e o beijo

Aída Marques

No início da década de 70, com a adaptação da peça *Toda nudez será castigada* para o cinema, feita por Arnaldo Jabor, multiplicam-se tanto as encenações teatrais quanto as transposições cinematográficas da obra de Nelson Rodrigues. Entre 1996 e 2001, quase cem textos dramáticos são montados. Considerado pornográfico, obsceno, reacionário, sempre às voltas com problemas na censura, Nelson tem sido, nas últimas décadas, permanentemente revisitado; e chegou ao horário nobre da maior rede de televisão do país. Os estudos acadêmicos proliferam; em 2004, realiza-se na cidade do Rio de Janeiro, com capital americano, uma produção cinematográfica baseada na peça *Vestido de noiva*. O dramaturgo, o romancista, o jornalista, ocupa os palcos e as telas. O maior dramaturgo do país, unanimidade nacional, Nelson comove, espanta e atrai.

Nelson Rodrigues, em toda sua obra, retorna sistematicamente aos mesmos temas. Esses motivos, inscritos num código moral bastante datado e certamente informados pela grande vivência que possuía na chamada imprensa marrom, possuem forte inspiração folhetinesca e melodramática. Ciúmes, vinganças, adultérios, amores proibidos, inveja compõem painéis que sofrem novos arranjos a cada texto. Como dizia o autor, o mundo todo está contido na casa do vizinho ou na esquina.

Mas as preocupações de Nelson não estariam superadas numa sociedade em que inúmeros tabus foram quebrados, normas de comportamento sofreram revisão profunda e o sexo encontra-se à disposição em qualquer balcão? Se o combustível das relações humanas proposto pelo autor não mais pauta os padrões familiares e sociais, onde estaria localizado o crescente interesse pela obra?

Podemos seguir algumas pistas para responder a essas questões. É preciso mencionar o tratamento dado aos diálogos (sempre diretos, coloquiais, sem floreios; o espectador facilmente reconhece sua maneira de se comunicar); a estrutura linear dos textos (sem

aparentes complicações para a compreensão do desenrolar da história), ou ainda os temas que, mesmo com motivações *démodés*, sempre remetem às questões fundamentais que atormentam a espécie humana (como a morte, o desamparo, o ódio, as paixões e as obsessões). Entretanto, do ponto de vista temático, o mergulho é livre e profundo, ao lidar até a exaustão com assuntos sórdidos e obscenos; e o enfoque é inédito e particular a cada peça. Os personagens não apresentam o perfil psicológico característico do drama realista, não interessa aprofundar a análise das individualidades ou as razões psicológicas. Mas não se trata, tampouco, de caricaturas ou estereótipos, sobretudo na caracterização dos protagonistas. Grande parte dos personagens encontra-se numa franja não definida: tudo pode ser mudado a qualquer momento e raros são aqueles cujo comportamento é estável do início ao fim. As oscilações radicais desenhavam os sentimentos dos personagens, que passam do amor desesperado ao ódio desenfreado. Se os elementos constitutivos do texto se repetem, o agenciamento entre eles é sempre modificado ou enfocado sob novos ângulos; e é nessa harmonia orgânica e bem-amarrada, que, apesar de linearidade e de naturalidade forjadas, o espectador é constantemente convocado a atestar o caráter ilusionista da representação. A aparente simplicidade é falaciosa.

É nessa construção exaustivamente utilizada na obra do autor que dois personagens conseguem escapar das contingências sociais e das pressões que produzem esse movimento em direção às oposições extremadas. Movidos, contra tudo e todos, por poderosas forças internas, suas tomadas de posição são definitivas. Abole-se a possibilidade de virada nas opções escolhidas; e essas opções vão sendo reafirmadas no decorrer do texto, configurando uma decisão inabalável, que constitui uma marca de diferença radical.

A singularidade de Arandir em *Beijo no asfalto* e de Ismael em *Anjo negro* contrasta com a grande galeria de homens e mulheres rodriguianos, onde, em determinado momento da ação, os personagens retiram as máscaras e se apresentam, inesperadamente, na mais completa nudez psíquica. Assim, a adolescente

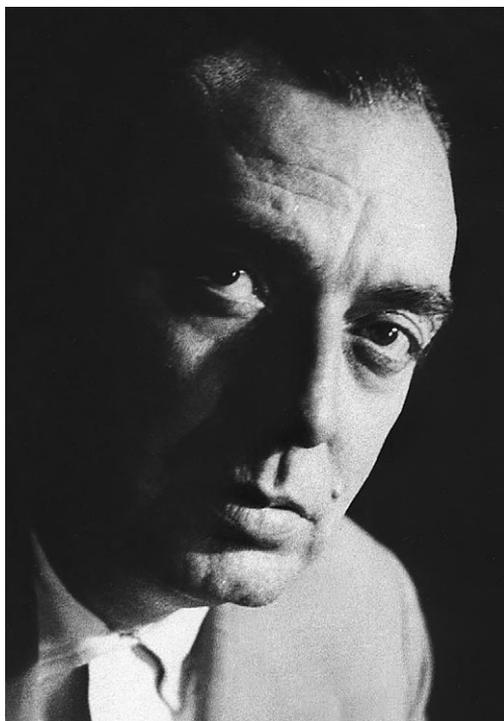
ingênuas torna-se perversa e maliciosa, como Silene em *Os sete gatinhos* ou Maria Cecília em *Otto Lara Resende* ou *Bonitinha, mas ordinária*. O poder paterno, mantenedor da ordem econômica e social, incapaz de se sustentar, despe-se e entrega suas paixões e fraquezas, como Jonas em *Álbum de família*, Herculano em *Toda nudez será castigada* ou Sabino no romance *O casamento*.

Na peça *Beijo no asfalto*, a partir de um episódio corriqueiro em toda grande cidade, com a cumplicidade da polícia e da imprensa, uma teia de significações vai se formando, contaminando a população e a família de Arandir, após o beijo pedido pelo atropelado que estava morrendo. Arandir é acusado de homossexualismo e posteriormente de assassinato. Tendo atendido ao último desejo do moribundo, torna-se notícia sensacional, que serve a um jornalista sem escrúpulos para aumentar a tiragem do jornal e a um policial sórdido que precisa “limpar a barra”. Entretanto, a reação inesperada comparece. Com o desenrolar da terrível trama urdida contra ele, Arandir afirma e reafirma sua disposição irrevogável: assumir o beijo como única forma de redenção possível, sustentando a decisão de fidelidade à sua verdade ao mesmo tempo que passa a compreender a extensão do seu ato.

Em *Anjo negro*, o protagonista Ismael é um negro que odeia a sua cor. Decidido a “se tornar branco”, ele executa, com êxito e sem remorso, sua estratégia. Com formação superior, passa a ser um “médico de mão cheia, de muita competência, o melhor de todos”; casa-se com uma mulher branca e muito linda e renega a mãe negra, causadora de sua desgraça. Veste-se sempre de branco, impecável. Quando a peça começa, Virgínia e Ismael estão casados, tiveram três filhos negros, mas todos foram mortos por ela. Tendo sido violentada por Ismael, obrigada a se casar com ele e encarcerada dentro de casa, Virgínia aguarda o momento da vingança definitiva, gerar um filho branco. Enquanto transcorre o velório do terceiro filho, chega à casa Elias, o irmão de criação de Ismael, branco e cego, trazendo a maldição da mãe negra. Seduzido por Virgínia, Elias é em seguida morto por Ismael. Ela engravida e dá a luz uma menina branca. Ismael, durante meses, se debruça

sobre o berço para que a menina não esqueça sua cor e, completando seu plano, um dia pinga ácido nos olhos dela, cegando-a. Assim, Ana Maria jamais saberia que o pai é negro. Pai e filha desenvolvem uma paixão desmedida. Ela acredita que o pai é branco e que todos os outros homens são negros e perversos.

Dezessete anos depois, Ismael constrói um mausoléu para viver com a filha, onde nenhum desejo de branco pudesse alcançá-la, mas Virgínia enlouquece vendo-se substituída pela filha e consegue convencer Ismael a abandonar Ana Maria sozinha no túmulo de vidro. Juntos continuam, Virgínia e Ismael, a gerar filhos negros que serão mortos.



Enquanto o detonador para a atitude de Arandir é o acaso, Ismael traça a estratégia de um projeto definido e o persegue com firmeza inabalável, não sucumbindo diante das adversidades. Ismael e Arandir percorrem trajetórias diversas.

Nelson havia escrito em *O Cruzeiro*: “O negro Ismael — o herói — é belo, forte, sensível e inteligente. Esse desfile de qualidades não é tudo, porém. Se ele fosse perfeito, cairíamos no exagero inverso e faríamos um negro tão falso quanto o outro. Ismael é capaz também

de maldades, de sombrias paixões, de violências, de ódios. Mas, no ato de amor ou de crueldade, ele é, será sempre um homem, com dignidade dramática, não um moleque gaiato”.

O protagonista de *Anjo negro* é audacioso, Nelson não faz concessões. Sem paternalismo, concebe um personagem na contramão dos personagens negros que geralmente conhecemos: não é moleque, malandro ou empregado subalterno, trata-se aqui de um homem cheio de ressentimentos e paixões, mas também de orgulho e sensibilidade, um vencedor, bem-sucedido, arquiteto do seu destino.

A questão racial é tratada de forma radical. Numa sociedade dominada pelo branco, a única estratégia possível de inserção é a adoção da ética branca, dominadora e autoritária. Repudiando sua cor e origem, Ismael desfruta dos privilégios do branco: dinheiro, status, prestígio e uma mulher também branca.

Arandir, aspirando a um patamar de redenção desconhecido dos personagens de Nelson Rodrigues, reafirma e reconhece a importância do seu ato para a compreensão e a visão do mundo “de um outro lugar”, onde a pureza é passível de ser alcançada. Já Ismael, desde o início do texto, está consciente da única possibilidade de quebra dos preconceitos e da situação racial. Ele já começa a peça no lugar social almejado; e com o desenvolvimento da trama vai reafirmar, através da firmeza de suas ações, a manutenção de seus objetivos. O ódio à segregação racial, o ódio ao negro e ao branco, ambos cheios de intolerância e preconceito.

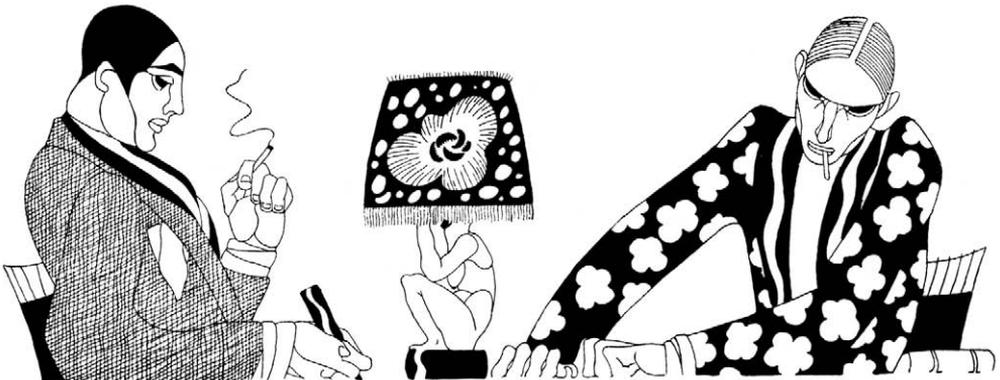
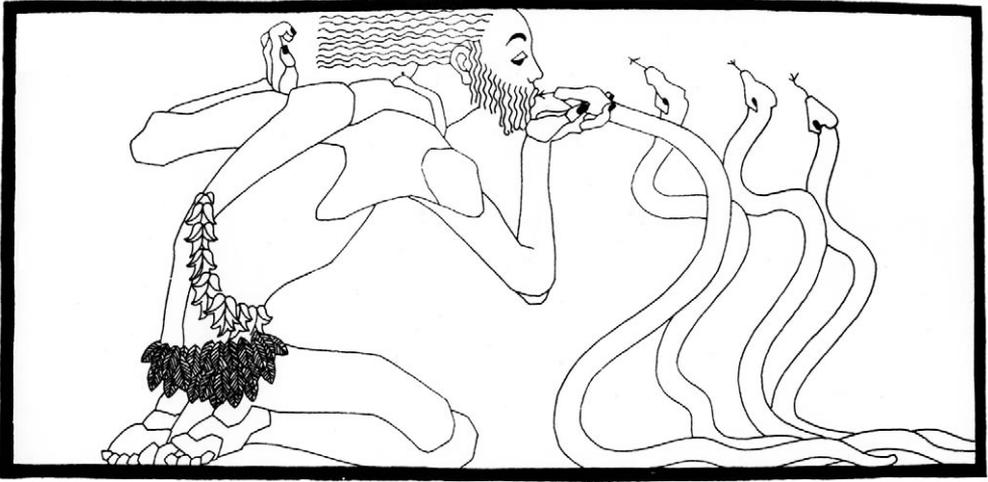
A constituição particular desses dois personagens na obra de Nelson Rodrigues, Arandir e Ismael, que acreditam em si mesmos contra todas as pressões sociais, colocam em pauta dois temas centrais: a ética e a questão racial. Arandir é um homem que não tem preço; Ismael transforma o destino dos indivíduos de sua cor: à sua mágoa sem fim, ele contrapõe uma luta possível. A reflexão sobre a modernidade e a atualidade desses dois personagens que vivem suas contradições de forma radical é oportuna e enriquecedora, sobretudo em tempos de dúvidas, de fronteiras ins-

táveis e de comportamentos volúveis, momentos de busca de novos paradigmas. Se, para a grande maioria dos personagens masculinos de Nelson, a derrota e a perda são o único horizonte viável, Arandir e Ismael apontam para uma mudança, que, embora colocada num espaço de manobra individual, pode balizar comportamentos afirmativos de possíveis ações transformadoras: como o beijo dado ao moribundo e o ódio às avessas pela própria cor.

Desde o filme *Meu destino é pecar* (1952), foram rodadas 21 adaptações da obra de Nelson (*A serpente* jamais foi lançado e *Vestido de noiva* encontra-se em fase de montagem). A grande maioria dos filmes optou pelas tragédias cariocas; *Anjo negro* jamais foi adaptado e *Beijo no asfalto* conheceu duas adaptações com pressupostos de interpretação bastante distintos. Uma panorâmica sobre a filmografia baseada em Nelson demonstra a diversidade de linhas e filiações formais que ele inspirou ao cinema brasileiro. Estão presentes nas adaptações o cinema indústria, o filme médio, o filme comercial e o filme de autor.

A dessemelhança de propostas, de resultados e a grande quantidade de filmes realizados durante essas cinco décadas reafirmam a consistência da obra escrita. Nesse conjunto de adaptações, destaca-se a síntese realizada por Arnaldo Jabor em *Toda nudez será castigada* e *O casamento*, que estabelece um diálogo competente, dialético e produtivo entre filme e texto; um diálogo em que o trágico e o cômico, o macro e o micro, a família e o país imbricados criam filmes originais, que carregam o mundo rodriguiano e a sensibilidade e as preocupações do diretor. Mas a maior parte das tentativas de adaptação produziu resultados convencionais, que não agregam novos significados à obra literária.

Além disso, a presença de elementos característicos do universo de Nelson não encontra eco no cinema da retomada, onde predomina a opção realista-naturalista para descrever e entender o país, estabelecendo poucos pontos de contato temáticos ou formais com essa obra fundamental.



Elogio ao canastrão

Marco Antonio Braz

“A verdadeira vocação dramática não é o grande ator ou a grande atriz. É, ao contrário, o canastrão, e quanto mais límpido, líquido e ululante, melhor”, disse, certa vez, Nelson Rodrigues. O que pode parecer mais um paradoxo rodriguiano é a chave para a estética de interpretação teatral. É uma opção consciente do dramaturgo que privilegia a expressão das emoções, acima de qualquer efeito dramático. O ator rodriguiano precisa ser três coisas: emocional, histriônico e visceral. Daí sempre terem estabelecido uma relação formal entre o teatro rodriguiano e o expressionismo. Mas a força dessa expressão em Nelson está a serviço de uma noção da vida e do artificialismo do palco. “A verdadeira dor dança mambo”, afirma. Dessa fricção entre uma realidade que se mascara na dor e uma ficção que revela a realidade da dor, é que nasce a idéia de um ator rodriguiano. Curioso é que, nesse sentido, as interpretações cinematográficas de Glauber Rocha — cujos personagens ultrapassam o limite da representação da realidade, quase não cabendo nas restrições do enquadramento — são um ótimo exemplo da interpretação rodriguiana. Se Glauber tivesse filmado *Senhora dos afogados*, como era intenção, teríamos assistido a um encontro de gigantes e comprovado a familiaridade das propostas — mas hoje isso é apenas uma hipótese. Assentado nela, conduzo o trabalho dos atores nos personagens de Nelson. Acima de qualquer truque ou efeito de representação é a emoção que domina os personagens. E são emoções incontroláveis, vindas das sombras do humano. São elas que nos esclarecem o conflito e a cena. Sem elas o texto rodriguiano torna-se uma partitura de difícil compreensão. Daí a vital importância do estudo das rubricas do autor, que podem fazer o diretor e os atores compreenderem as falas.

Nelson era um dramaturgo de gabinete, e, como tal, deixava-se tomar pelos personagens, experimentando suas ações e intenções. Segundo depoimentos, Nelson escrevia fazendo, e por isso era capaz de se levantar, ajoelhar e dar uma fala, antes de retornar à

máquina de escrever para registrá-la. Foi através dessa profunda relação com os personagens que Nelson encarou o desafio de subir à cena e representar: o facínora tio Raul, de *Perdoa-me por me traíres*. O resultado, imortalizado em crônicas autobiográficas, é conhecido: uma das vaias mais fenomenais que a arte brasileira já experimentou, com direito até a ameaça de morte, feita por um vereador nos camarotes. Colegas de elenco dizem que Nelson era um ator maravilhoso, mas que não conseguia atravessar o fosso da orquestra do teatro. Talvez a dicção e a respiração, comprometidas pela tuberculose, tenham aumentado ainda mais o fosso entre ele e o público. Embora a atitude do dramaturgo mostrasse a intenção de se embrenhar na arte teatral e em seus meandros, através da experiência viva. É por isso que toda a ironia de Nelson sobre o trabalho dos atores sempre fornece pistas para a interpretação de sua obra. “O grande ator é inteligente demais, consciente demais, técnico demais. O canastrão, não. Está em cena como um búfalo da ilha de Marajó. Sobe pelas paredes, pendura-se no lustre e, se duvidarem, é capaz de comer o cenário. Por isso mesmo, chega mais depressa ao coração do povo.” Em seu teatro, não existe espaço para psicologismos ou adaptações de métodos de interpretação. Ele é único e como tal exige uma compreensão própria, que dispensa manuais. Seu teatro e seus personagens existem sobre a realidade, porém absolutamente conscientes do jogo da representação. E mantêm um alvo nítido, sem o qual suas falas se esvaziam e enfraquecem: a emoção. Ela é o ponto nevrálgico das situações dramáticas e é para ela que se voltam todas as dezessete peças de Nelson. Daí esse teatro ser tão desafiador para qualquer intérprete: a carga emocional exigida aos personagens e a técnica adequada para lidar com ela durante uma temporada comprometem o ator com nacos da própria vida. O que nos leva a concluir que a principal qualidade de um ator rodriguiano é a coragem artística. Coragem de se desnudar de todos os truques, coragem de mergulhar no abismo da própria sombra e investigar as emoções, e coragem de se pôr em xeque como artista e ser humano.

Mal comparando... Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan em cena

Berta Waldman

Nelson Rodrigues é um autor que suscita paixões. Leitores e espectadores adoram ou detestam suas peças e textos, e a crítica acompanha esse movimento binário de adesão ou recusa, saltando os meios-tons. Para além dessa oscilação, entretanto, é possível afirmar que a literatura de Nelson Rodrigues já fez escola no Brasil. Escritores tão diferentes entre si como o contista Dalton Trevisan e o dramaturgo Plínio Marcos podem ser lidos e pensados a partir do poderoso referencial rodriguiano.

Mas de que é feito esse referencial? Na composição da estética rodriguiana, o primeiro dado a se considerar é o seu realismo. Nelson Rodrigues é, paradoxalmente, um “realista” que abomina o real. O apego a aspectos repulsivos e escatológicos do ser humano representados de modo paroxístico e a organização de situações modelares que se repetem ao longo de seus textos dão a impressão de uma obra que não olha para fora.

A favor dessa hipótese que nega o realismo estão as repetidas manifestações de desprezo do autor pelos fatos reais, tendo inclusive cunhado (entre tantas outras) a expressão “os idiotas da objetividade”, na série de crônicas *A vida como ela é...*, aplicada primeiro aos *copydesks* que estavam sendo implantados no *Diário Carioca*, com a função de “escovar” os textos para ganharem “objetividade”. O uso da expressão é, em seguida, ampliado, aparecendo em diferentes contextos.

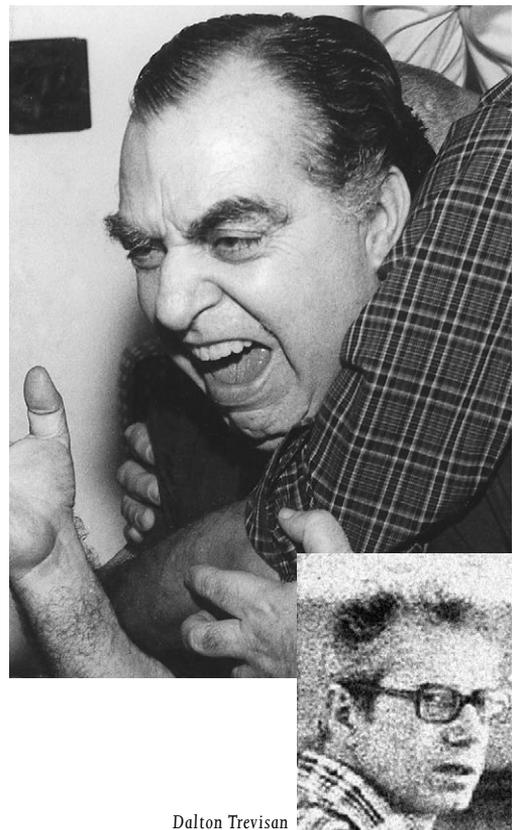
Entretanto, o desprezo pelos fatos não impede que a realidade entre pelos fundos e se inscreva no corpo da linguagem. Nos diálogos, identificam-se os falantes da Zona Norte, dos subúrbios, da classe média, pondo em circulação mitos, desejos e anseios do homem carioca.

O mau gosto escancarado tem funcionalidade expressiva e entra como ingrediente na configuração da estética rodriguiana, que olha com desconfiança para as regras acadêmicas e para o texto erudito. O leitor e o público, por seu

lado, deleitam-se com a fórmula do mau gosto, o que também explica o sucesso da chanchada cinematográfica que se produziu no Brasil contemporaneamente ao teatro e à ficção de Nelson.

Ao lado do realismo e do kitsch, há exageros naturalistas nos detalhes e também no modo como a família (tema maior de Nelson Rodrigues) vai sendo conduzida compulsivamente a se autodestruir e a aniquilar tudo que a rodeia. A hipérbole, o obsceno, inscrevem-se numa clave melodramática responsável pela vazão do recalçado, fazendo surgir o “desagradável”, epíteto que o autor confere ao seu teatro.

Comparando esse esboço de configuração da estética rodriguiana com o universo ficcional de Dalton Trevisan, nota-se que este também impede processos de identificação dos leitores com personagens imobilizadas, que vivem o incesto, transgridem as leis morais básicas, assassinam, estupram, cometem adultério e toda sorte de agressão. Enquanto Nelson Rodrigues sustenta valores considerados eternos (o amor e a imortalidade da alma, por exemplo), mantendo os conflitos das personagens



Dalton Trevisan

pouco matizados no nível do bem e do mal, em Dalton Trevisan é pela via do desumano que se denuncia a desumanidade, isto é, optando por oferecer uma visão negativa de nossa história. Pondo em evidência aquilo que ela tem de sofrido, desastroso, segmentado e seriado, a obra de Trevisan dá voz e trânsito aos oprimidos. Essa visão de mundo calcada no negro perdeu o céu como parâmetro, detendo-se num corpo-a-corpo com o real, sem o anteparo de nenhuma idealização ou promessa de redenção.

Apontando para o silêncio, os contos de Trevisan organizam-se como haikais, nacionalizados por contornos que põem em cena uma forma breve e concisa, tentativa fulgurante de aposar-se do osso da narrativa. Quando são apenas numerados, os textos reforçam a composição de um mundo alienado e indiferenciado. Lentamente, os números ganham espaço na ficção descarnada de Trevisan, que já os usou até mesmo como título de obra (É o caso de 234).

Mais que condensação, o resultado são flashes, iluminações, “fósforos inesperadamente riscados no escuro”, como diria Virginia Woolf.

Esse percurso da forma é o oposto do percorrido por Nelson Rodrigues, que engorda o relato dos romances — em geral assinados por pseudônimos femininos —, com múltiplos desdobramentos nos romances, e torna-o mais enxuto, embora não muito, no teatro e na crônica. Assim mesmo, a frase inacabada, interrompida, é característica dos dois autores, ambos atentos à fala popular. Na ficção de Trevisan, a transposição de discursos do real para a ficção compõe, com breves pinceladas, uma espécie de “quadro vivo” concentrado no essencial, sem alçapões ilusionistas, nem jogos de luz enganadores. Funcionando como moeda corrente, essas falas perdem a subjetividade, não se ligam a um corpo, correm soltas na boca de João, Maria, do pivete que passa, do bacana que leva ou dá a facada.

Já o traço fino de Trevisan engrossa na pena de Nelson Rodrigues. Neste, o sério passa a me-

lodramático, e o cômico tangencia o deboche, ainda que a hipérbole da encenação da violência seja característica dos dois autores. Há, contudo, uma diferença. Para situá-la, recorro à distinção que Gilles Deleuze faz entre repetição e generalidade. O autor opõe generalidade (como generalidade do particular) a repetição (como universalidade do singular). A generalidade é dominada pelos signos da igualdade: cada termo pode ser substituído por outros termos que lhe são iguais. Ao contrário, só é repetido o que é insubstituível.



Episódio “Cachorro!” do filme *Traição*

Em Dalton Trevisan, a repetição não está comprometida com a formulação de leis ou regras gerais sobre o comportamento humano. O autor apenas apresenta-o na sua singularidade. Seu uso é funcional: para revelar o cotidiano repetitivo, a seriação do homem, usa-se a repetição.

Nelson Rodrigues, por sua vez, à medida que repete, dilui a repetição na igualdade de tipos e situações, que acabam por aparecer como manifestações particulares de tendências gerais do ser humano. Daí o recurso às tragédias clássicas e aos grandes mitos do Ocidente.

Assim, a encenação da violência, em Nelson, mesmo quando extraída da realidade social mais palpável, acaba, por força desse movimento generalizador, tornando-se mítica. Em Dalton Trevisan, ela é histórica.



ARREPENDIMENTO
R. ROBERTO
R. RODRIGUES

A DAMA DO LOTAÇÃO

A Embrafilme tem orgulho em realizar, pela primeira vez na história do cinema brasileiro, um lançamento nacional. Amanhã, dia 17, do Rio Grande do Sul ao Amazonas, em oitenta grandes cinemas do país.

RIO DE JANEIRO ROXY ODEON SÃO LUIZ MADUREIRA II LEBLON I OPERA I TIJUCA SANTA ALICE VITÓRIA <i>(Bangu)</i> BARONESA RICAMAR OLARIA FLUMINENSE GRANDE RIO NITERÓI ICARAI <i>(Niterói)</i> PETRÓPOLIS	NILÓPOLIS VERDE <i>(Nova Iguaçu)</i> PAZ <i>(Casias)</i> GLÓRIA <i>(S. J. Meriti)</i> TAMOIO <i>(São Gonçalo)</i> SÃO PAULO MARABÁ OLIDO OURO WINDSOR BRISTOL <i>(Paulista)</i> PAULISTANO <i>(Paulista)</i> DEL REY <i>(Jardins)</i>	IGUATEMI <i>(Jardins)</i> ESTÚDIO CENTER <i>(Santo André)</i> VITÓRIA I <i>(São Caetano)</i> JEQUITIBÁ <i>(Campinas)</i> REGENTE <i>(Campinas)</i> INDAIÁ <i>(Santos)</i> ATLÂNTICO (Studio 1) <i>(Santos)</i> MARABÁ <i>(Jundiaí)</i> SÃO JOSÉ <i>(S. J. do Rio Preto)</i> CAPRI <i>(Bauru)</i>	VILA RICA <i>(Bauru)</i> PEDUTTI <i>(Araçatuba)</i> PHENIX <i>(Presidente Prudente)</i> OURO BRANCO <i>(Presidente Prudente)</i> BRISTOL <i>(Ribeirão Preto)</i> CAMPO GRANDE PLAZA CUIABÁ BANDEIRANTES FLORIANÓPOLIS CECONTUR	CURITIBA SÃO JOÃO ASTOR LIDO PLAZA <i>(Maringá)</i> ÓPERA <i>(Ponta Grossa)</i> VILA RICA <i>(Londrina)</i> PORTO ALEGRE IMPERIAL ASTOR MARROCOS NATAL RIO GRANDE BELÉM PALÁCIO	BELO HORIZONTE BRASIL PALÁDIUM ROYAL ACAIACA EXCELCIOR <i>(Juiz de Fora)</i> SÃO LUIZ <i>(Juiz de Fora)</i> VITÓRIA PAZ SALVADOR BAHIA TUPY LICEU TAMOIO IGUATEMI I TIMBRAS <i>(F. Santana)</i>	ARACAJU VITÓRIA RECIFE VENEZA JOÃO PESSOA MUNICIPAL BABILÔNIA <i>(Camp. Grande)</i> FORTALEZA DIOGO GOIÂNIA OURO PRESIDENTE MANAUS VENEZA STUDIO CENTER
--	--	--	---	--	--	--

Estamos ocupando espaço: a casa é nossa.

 EMBRAFILME
 Empresa Brasileira de Filmes S.A.



Homenagem a Adriana Prieto

Marcia Lessin Rodrigues

Adriana Prieto e eu nos conhecemos em 1966. Tínhamos dezesseis, dezessete anos; não sei dizer se foi durante as filmagens de *El justicero*, de Nelson Pereira dos Santos ou antes. Minha primeira lembrança é a de nosso encontro enquanto realizávamos um teste para um mesmo papel de teatro. Tenho quase certeza de que ela estava vestida com o uniforme do Colégio Pedro II, pelo menos é assim que a vejo em minha memória e que a vi, em minha casa, muitas vezes depois disso: uma garotinha loura, sempre suave, reservada, de saínia curta preguçada azul-marinho e blusa branca debruada no mesmo tom de azul.

Nesse dia, o do teste, Adriana me falou que desejava muito o papel, mas que não sabia como fazer para manejar distâncias e horários tão disparatados: morava em Quintino Bocaiúva, subúrbio do Rio de Janeiro; de manhã, cursava o colegial na Tijuca, e à noite teria as sessões da peça em Copacabana. Sua aflição foi o bastante para que eu, adolescente, a convidasse a ficar lá em casa nos dias de espetáculo, se ela ganhasse o papel. Nem me passou pela cabeça consultar meus pais, embora isso não tenha sido um problema. Eles já tinham vivido circunstâncias semelhantes muito cedo e a receberam de braços abertos em Copacabana, no nosso apartamento à beira do mar.

Adriana ganhara de meu pai, um ex-morador do subúrbio carioca e por isso rodriguiano nato, um apelido carinhoso — Moitinha —, que pegou instantaneamente, de tão perfeito. Embora reservada, ela tinha uma maneira peculiarmente delicada, só dela, de se proteger da curiosidade alheia: ao estímulo, durante nossas conversas à mesa, respondia com uma

deliciosa gargalhadinha marota e absolutamente infantil, baixando os cantos da pequena boca como que a domar um possível excesso de euforia. Risinho de alma impenetrável. Às vezes, seu olhar quase a traía, ameaçando entregar os segredos da dona, mas Adriana se abria muito pouco e não se queixava. Era seu jeito de ser: “na moita”.

Minha mãe, meu pai e eu partilhemos das mesmas boas lembranças de nossa Adriana: os olhos vivos, móveis, desconfiados e atentos a tudo à volta. Suas manifestações de reconhecimento e de altivez vinham distribuídas em doses corretas. Generosa, a ponto de aceitar



Adriana Prieto, Arduino Colasanti e Márcia Rodrigues

nossa hospitalidade e carinho sem nunca nos constranger com algum ato de humildade forçada. Jovem, tampouco demonstrava constrangimento de passar alguns dias na avenida Atlântica. Claro que o clima lá de casa, informal e descontraído, ajudava. Mas aquela garotinha era um anjo a nosso ver.

Para si mesma, não soube, ou não pode sê-lo. Não houve tempo para aprender. O pouco que sabíamos de sua história dava conta de uma linda menina com um pai ausente (estaria morto?), um irmão homossexual e uma mãe a quem rejeitava, mas com a qual se preocupava, apesar de a terem mandado para um internato de freiras. Num dos raros desabafos seus de que tenho memória, me contou que

essas mesmas freiras a molestaram, o que, certamente, reforçou sua fragilidade, abreviou sua infância e, imagino, lhe solapou a chance de desenvolver a sexualidade de maneira livre e boa. Adriana não se despia na minha frente nem na das amigas, todas adolescentes desinibidas criadas à beira da praia do Rio de Janeiro; curiosamente, deixou para fazê-lo mais tarde nas telas. Nem tampouco falava de sexo, assunto quase que predominante naquele mundinho feminino cheio de fogo e de curiosidade em relação aos homens. Como sempre, nesses momentos, usava seu risinho bonito e nervoso para lidar com a situação.

Seu irmão Carlos, que era presença constante em nossa casa e de quem também gostávamos, tomou Adriana como “projeto de vida” — não foi difícil para nós perceber a inviabilidade daquela relação torta. Era evidente o esforço excessivo que Adriana fazia para caber naquele personagem anacrônico, híbrido, que o irmão escrevera para ela: ele a maquiava, escolhia suas roupas, a ensaiava e ensinava a imitar atitudes, gestos, olhares de Marlene Dietrich, e muito provavelmente a dizia o que revelar ou não. E Adriana se deixava guiar pelo sonho do irmão, que nascera desejando ter sua beleza, seu talento e seu sexo. E lá ia ela, atuando, até certo ponto, como uma *jeune fille fatale*, uma Greta Garbo de subúrbio, como diria, talvez, Nelson Rodrigues. Na tela, o que predominava era seu frescor, seu talento e, quem sabe, até sua rebeldia contra aquele infantil acordo perverso. Mesmo assim não me esqueço de que, quando ela ganhou seu primeiro dinheiro de verdade, ainda investiu em um apartamento em Copacabana, onde instalou mãe e irmão. Era um anjo real.

Mas a vida não distingue anjos de demônios, e, às vezes, os coloca juntos. Quis o acaso, dessa vez trágico, que mais uma vez Adriana se ligasse a nós. Certos anjos não sabem farejar o perigo, e até saem em busca dele, reagindo de maneira muito diferente da que fez a menina *fatale* de *O último tango em Paris*, que se salva da morte fulminando, com a arma do pai, o homem de rapina com que se ligara. As jovens Adriana Prieto e Claudia Lessin,

minha irmã, tiveram mortes trágicas, indiretamente intermediadas pelo mesmo homem: um desses seres-abutres que, embora vivam e se vistam como nós, habitam as trevas e de lá saem, tal como o personagem de Marlon Brando naquele filme, apenas para sugar às mulheres a vida e, quando conseguem, semear-lhes a morte. Adriana morreu vítima de um acidente de automóvel, conduzida pelas mãos desse homem que, anos depois, apresentou minha irmã, dependente química, aos seus futuros assassinos. Carlos, irmão de Adriana, também morreu jovem, vítima de aids.

Aqui ficamos nós, sobreviventes dessa tragédia da vida real, buscando todos os dias guardar as boas lembranças para não morrer de tristeza e de medo.



Adriana Prieto em *O casamento*

Filmografia dos diretores

* curta-metragem

** média-metragem

Alberto Magno 1978 — O elogio misterioso da razão*; 1979 — A loucura*; 1980-2 — A serpente

Andrucha Waddington 1996 — Tempo rei (co-direção: Lula Buarque de Hollanda e Breno Silveira); 1999 — Gêmeas; 2000 — Eu tu eles (co-direção: Kiti Duarte); 2002 — Viva São João!; 2004 — A casa de areia (em produção)

Antônio Carlos Fontoura 1965 — Heitor dos Prazeres*; 1966 — Ver ouvir*; 1969 — Copacabana me engana; 1969 — Ouro Preto & Scliar*; 1970 — Meu nome é Gal*; 1970 — Mutantes*; 1970 — The last and the first man*; 1972 — Wanda Pimentel*; 1973 — Rainha diaba; 1974 — Chorinhos e chorões*; 1975 — Arquitetura de morar*; 1976 — Cordão de ouro; 1982 — Brasília segundo Alberto Cavalcanti; 1982 — Hospital Brasil; 1985 — Espelho de carne; 1998 — Uma aventura do Zico

Arnaldo Jabor 1965 — O circo*; 1966 — A opinião pública; 1971 — Pindorama; 1972 — Os saltimbancos*; 1973 — Toda nudez será castigada; 1975 — O casamento; 1978 — Tudo bem; 1980 — Eu te amo; 1986 — Eu sei que vou te amar

Arthur Fontes 1989 — Trancado por dentro*; 1998 — O primeiro pecado* (episódio de Traição); 2000 — Família Braz* (co-direção: Dorrit Harazim, episódio de Seis histórias brasileiras); 2000 — Ensaio geral* (episódio de Seis histórias brasileiras); 2001 — Surf adventures

Braz Chediak 1968 — Os viciados; 1969 — A navalha na carne; 1970 — Dois perdidos numa noite suja; 1971 — As confissões de Frei Abóbora; 1973 — O homem de quatro chifres* (episódio de Os mansos); 1974 — Banana mecânica (Como abater uma lebre); 1976 — Eu dou o que ela gosta; 1978 — O grande desbum; 1980 — Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende; 1980 — Passos de São Tomé*; 1980 — Minas: infidentes*; 1981 — Álbum de família: uma história devassa; 1983 — Perdoa-me por me traíres

Bruno Barreto 1966 — Os três amigos não se separam*; 1968 — O médico e o monstro*; 1971 — A bolsa e a vida*; 1972 — A emboscada*; 1973 — Tati, a garota; 1974 — A estrela sobe; 1976 — Dona Flor e seus dois maridos; 1978 — Amor bandido; 1980 — O beijo no asfalto; 1982 — Gabriela, cravo e canela;

1984 — Além da paixão; 1987 — O romance da empregada; 1990 — Assassinato sob duas bandeiras (A show of force); 1992 — Coração da justiça (Heart of justice); 1995 — Atos de amor (Acts of love); 1996 — Carried away; 1997 — O que é isso, companheiro?; 1998 — Entre o dever e a amizade (One tough cop); 1999 — Bossa nova

Carlos Hugo Christensen 1940 — El inglés de los Guesos; 1946 — El anjo desnudo (Anjo nú); 1950 — La bolandra de Isabel Ilegó esta tarde; 1953 — Maria Madalena; 1954 — Mãos sangrentas (Com las manos ensangrentadas); 1955 — Leonora dos sete mares; 1958 — Meus amores no Rio; 1960 — Amor para três; 1960 — Matemática, 0... amor, 10; 1960 — Eles não usam black-tie (título atribuído); 1961 — Esse Rio que eu amo; 1963 — O rei Pelé; 1964 — Viagem aos seios de Duília; 1964 — Bossa nova; 1965 — Crônica da cidade amada; 1967 — O menino e o vento; 1968 — Como matar um playboy; 1970 — Anjos e demônios; 1971 — Uma pantera em minha cama; 1973 — Caingangue, a pontaria do diabo; 1974 — Enigma para demônios; 1975 — A mulher do desejo (A casa das sombras); 1979 — A intrusa; 1979 — A morte transparente; 1996 — A casa de açúcar (título atribuído)

Cláudio Assis 1993 — Soneto do dismantelo blue*; 1999 — Texas Hotel*; 2002 — Amarelo manga

Cláudio Torres 1998 — Diabólica* (episódio de Traição)

Daniel Filho 1968 — Passo dos ventos; 1969 — Pobre príncipe encantado*; 1969 — Segunda cama* (episódio de A cama ao alcance de todos); 1970 — Eu, ela e o outro* (episódio de O impossível acontece); 1975 — O casal; 1977 — O velho Gregório; 1983 — O cangaceiro trapalhão; 2001 — A partilha

Domingos Oliveira 1966 — Todas as mulheres do mundo; 1967 — Edu coração de ouro; 1969 — As duas faces da moeda; 1970 — É Simonal; 1971 — A culpa; 1972 — Aldeia global; 1975 — Mais de cem* (episódio de Deliciosas traições de amor); 1975 — O olhar* (episódio de Deliciosas traições de amor); 1976 — Teu tua; 1977 — Vida vida; 1977 — Prólogo* (título atribuído); 1998 — Amores; 2002 — Separações

Flávio Tambellini 1966 — O beijo; 1968 — Até que o casamento nos separe; 1970 — Um uísque antes... e um cigarro depois; 1974 — Relatório de um homem casado; 1975 — A extorsão

Haroldo Marinho Barbosa 1964 — O pau-de-arara*; 1966 — Copacabana*; 1967 — Dom Quixote*; 1970 — Eu sou vida, eu não sou morte*; 1971 — Petrópolis*; 1972 — Vida de artista; 1974 — Ovelha negra: uma despedida de solteiro; 1978 — A Nelson Rodrigues*; 1981 — Engraçadinha; 1983 — Visita ao presidente*; 1986 — Baixo Gávea

Humberto Mauro filmografia selecionada 1927 — Tesouro perdido; 1928 — Braza dormida; 1928 — Sinfonia de Cataguases*; 1929 — Sangue mineiro; 1930 — Lábios sem beijos; 1932 — Inocência; 1933 — A voz do carnaval (co-direção: Ademar Gonzaga); 1933 — Ganga bruta; 1934 — As sete maravilhas do Rio de Janeiro*; 1935 — Favela dos meus amores; 1936 — Cidade mulher; 1936 — Um apólogo: Machado de Assis* (co-direção: Lúcia Miguel Pereira); 1937 — Victória régia: Horto Botânico do Museu Nacional*; 1937 — O descobrimento do Brasil; 1938 — João de Barro, Minas Gerais, Cataguases, Janeiro 1938*; 1939 — Cerâmica de Marajó*; 1939 — Estudo das grandes endemias: aspectos regionais brasileiros*; 1939 — Um apólogo: Machado de Assis 1839-1939*; 1940 — Argila; 1940 — Bandeirantes*; 1940 — Coreografia popular do Brasil*; 1951 — Brasilianas*; 1952 — O canto da saudade: lenda do carreiro; 1954 — Aboio e cantigas*; 1955 — Engenhos e usinas: música folclórica brasileira*; 1956 — Manhã na roça: o carro de bois, Minas Gerais*; 1956 — Meus oito anos: canto escolar*; 1960 — Brasília*; 1964 — A velha a fiar

J. B. Tanko (Josip Bogoslaw Tanko) 1948 — Amerika hilft oesterreich*; 1952 — Areias ardentes; 1954 — A outra face do homem; 1956 — Com água na boca; 1956 — Sai de baixo; 1957 — Com jeito vai; 1957 — Metido a bacana; 1958 — E o bicho não deu; 1959 — Garota enxuta; 1959 — Mulheres à vista; 1960 — Marido de mulher boa; 1960 — Entrei de gaiato; 1960 — Vai que é mole; 1961 — O dono da bola; 1962 — Bom mesmo é carnaval; 1964 — Asfalto selvagem; 1965 — Um ramo para Luísa; 1966 — Engraçadinha depois dos trinta; 1967 — Adorável trapalhão; 1967 — Carnaval barra limpa; 1968 — Massacre no supermercado; 1969 — Pais quadrados... filhos avançados!; 1970 — Como ganhar na loteria sem perder a esportiva; 1971 — Rua descalça; 1972 — Salve-se quem puder: o rally da juventude; 1972 — Som, amor e cortiça; 1973 — Aladim e a lâmpada maravilhosa; 1974 — Robin Hood, o trapalhão da floresta; 1975 — O trapalhão na ilha do Tesouro; 1976 — Simbad, o marujo

trapalhão; 1976 — O trapalhão no planalto dos macacos; 1977 — O trapalhão nas minas do rei Salomão; 1979 — As borboletas também amam; 1979 — Vamos cantar disco baby; 1981 — Os saltimbancos Trapalhões (co-direção: Dedé Santana e Adriano Stuart); 1982 — Os Trapalhões na Serra Pelada; 1982 — Os vagabundos Trapalhões; 1987 — Os fantasmas Trapalhões

J. P. Carvalho (José Pereira de Carvalho) 1962 — Quero essa mulher assim mesmo; 1963 — Bonitinha, mas ordinária; 1969-70 — De Vila Velha à Estância de São José*; 1979 — Karatê-Do

Joaquim Pedro de Andrade 1958 — Caminhos; 1958 — Rebelião em Vila Rica; 1958 — O mestre de Apipucos e o poeta do castelo; 1959 — Poeta do castelo e O mestre de Apipucos*; 1960 — Couro de gato* (episódio de Cinco vezes favela); 1963 — Garrincha, alegria do povo; 1965 — Cinema Novo*; 1965 — O padre e a moça; 1967 — Brasília, contradições de uma cidade*; 1967 — Improvisiert und zielbewusst (Cinema Novo); 1969 — Macunaima; 1970 — A linguagem da persuasão*; 1972 — Os inconfindentes; 1974 — Guerra conjugal; 1977 — Vereda tropical* (episódio de Contos eróticos); 1980 — Alejadinho*; 1981 — O homem do pau Brasil

Jorge Ileri 1952 — Amei um bicheiro (co-direção: Paulo Vanderley); 1953 — Batatais, um ídolo do passado (cinejornal); 1953 — Cidade maravilhosa cheia de buracos mil (cinejornal); 1953 — O outro lado de Copacabana (cinejornal); 1953 — Vida de cachorro (cinejornal); 1953 — Vidas em jogo*; 1953 — Zé Marmita (cinejornal); 1961 — Mulheres e milhões; 1963 — O mundo em que Getúlio viveu; 1969 — Carmen Miranda*; 1970 — O Brasil na guerra, a FEB contra o nazifacismo*; 1970 — Francisco Alves, uma cruz na estrada*; 1972 — Viver de morrer

José Henrique Fonseca 1998 — Cachorro!* (episódio de Traição); 2003 — O homem do ano

Leon Hirszman 1962 — Pedreira de São Diogo* (episódio de Cinco vezes favela); 1964 — Maioria absoluta*; 1964 — Minoria absoluta* (inacabado); 1965 — A falecida; 1967 — Garota de Ipanema; 1969 — Sexta-Feira da Paixão, Sábado de Aleluia* (episódio de América do sexo); 1969 — Nelson Cavaquinho*; 1972 — São Bernardo; 1972 — Caetano/Gil/Gal* (inacabado); 1973 — Megalópolis*; 1973 — Ecologia*; 1975 — Cantos do trabalho: mutirão*; 1975 — Cantos do trabalho: cacau*; 1975 — Cantos do trabalho: cana-de-açúcar*; 1975-95 — Cinema brasileiro: mercado ocupado (vídeo)*; 1976-82 — Partido alto*; 1977 — Que país é este? (da série

Inchiasta sulla cultura latino-americano); 1978 — Rio, carnaval da vida*; 1979-90 — ABC da greve*; 1981 — Eles não usam black-tie; 1983-86 — Imagens do inconsciente (episódios: Em busca do espaço cotidiano; No reino das mães; A barca do sol); 1983-96 — Bahia de todos os sambas (co-direção: Paulo César Saraceni)

Manuel Pelufo 1952 — Meu destino é pecar

Milton Rodrigues 1937 — Club de Regatas do Flamengo*; 1938 — Alma e corpo de uma raça; 1938 — A vida de Carlos Gomes; 1940 — O madeireiro*; 1940 — O culpado*; 1941 — O dia é nosso; 1943 — Caminho do céu; 1945 — Comício*; 1946 — Cem garotas e um capote; 1950 — Somos dois; 1950 — Copa do Mundo de 50 (IV Campeonato Mundial de Futebol: por que o Brasil perdeu a copa?)*

Nelson Pereira dos Santos 1950 — Juventude*; 1950 — Atividades políticas em São Paulo*; 1955 — Rio quarenta graus; 1957 — Rio Zona Norte; 1959 — Mandacaru vermelho, 1962 — Boca de Ouro; 1963 — Vidas secas; 1963 — Um jovem de 74 anos (Um moço de 74 anos)*; 1966 — El justicero; 1966 — O Rio de Machado de Assis*; 1966 — Fala Brasília*; 1968 — Fome de amor; 1969 — Azylllo muito louco; 1970 — Como era gostoso o meu francês; 1972 — Quem é Beta?; 1973 — O jornalismo e a independência*; 1974 — O amuleto de Ogum; 1976 — Tenda dos milagres; 1979 — Nosso mundo*; 1981 — Estrada da vida; 1980 — Anarquista graças a Deus; 1982 — A missa do galo*; 1982 — A arte fantástica de Mario Gruber*; 1982 — Um ladrão* (episódio de Insônia); 1984 — Memórias do cárcere; 1987 — Jubiabá; 1994 — A terceira margem do rio; 1995 — Cinema de lágrimas; 2000 — Casa-grande e senzala; 2001 — Meu compadre Zé Kéti*; 2004 — Raízes do Brasil

Neville D'Almeida 1966 — O bem-aventurado*; 1968 — Jardim de guerra; 1970 — Piranhas do asfalto; 1972 — Lunch time*; 1972 — Night cats; 1972 — Mangue-banque (co-produção: Hélio Oiticica); 1973 — Surucucu Catiripapo; 1974 — Pinturas de Aguillar; 1977 — Maria Bonita; 1978 — A dama do lotação; 1980 — Os sete gatinhos; 1980 — Música para sempre (co-direção: Guaracy Rodrigues e Duudi Guper); 1981 — Mangueira*; 1982 — Rio Babilônia; 1991 — Matou a família e foi ao cinema; 1997 — Navalha na carne

Paulo César Saraceni 1959 — Caminhos*; 1960 — Arraial do Cabo; 1962 — Porto das Caixas; 1964 — Integração racial; 1965 — O desafio; 1966 — Morire grátis (Itália); 1967 — Tropici (Itália); 1968 — Capitu; 1971 — A casa assassinada; 1972 — Amor,

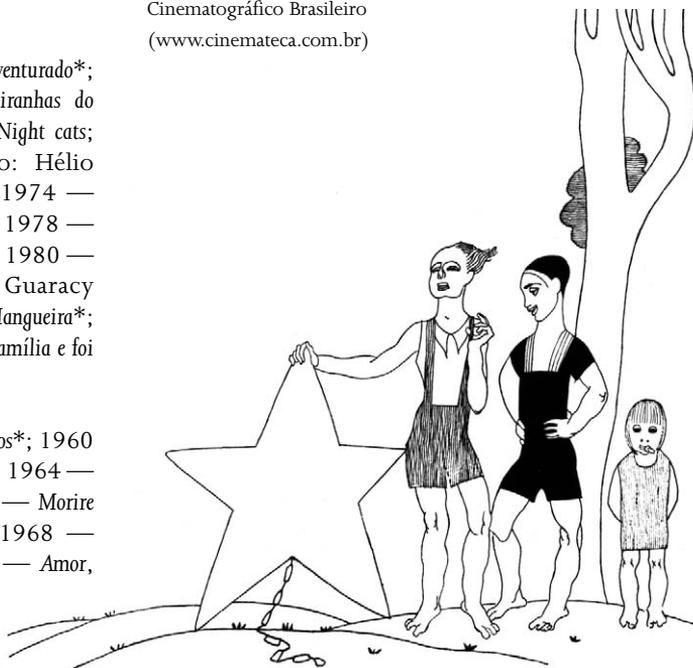
carnaval e sonhos; 1972 — Integração racial**; 1972 — Nosso Senhor Oxalá**; 1973 — Encontro das águas*; 1974 — Cinema, como é e como se faz**; 1975 — Laço de fita (Folclore do Piauí)**; 1977 — Anchieta, José do Brasil; 1978 — Copa Argentina, o poder do futebol; 1979 — Arcanjo vingador (Vida de trombadinhas)*; 1981 — Ao sul do meu corpo; 1984 — Quadro a quadro, Newton Cavalcanti*; 1988 — Natal da Portela; 1983-1996 — Bahia de todos os sambas — (co-direção: Leon Hirszman); 1998 — O viajante; 2002 — Banda de Ipanema, a folia de Albino

Rogério Sganzerla 1966 — Documentário*; 1968 — O Bandido da Luz Vermelha; 1969 — A mulher de todos; 1969 — História em quadrinhos*; 1969 — Quadrinhos no Brasil*; 1970 — Sem essa aranha; 1970 — Copacabana, mon amour; 1971 — Mudança de Hendrix*; 1971 — Carnaval na lama (ex-Betty Bomba, a exibicionista); 1971 — Fora do baralho; 1976 — Viagem e descrição do rio Guanabara, por ocasião da França Antártica**; 1977 — Abismu; 1981 — Noel por Noel*; 1981 — Brasil**; 1984 — O petróleo nasceu na Bahia*; 1986 — Nem tudo é verdade; 1990 — A linguagem de Orson Welles*; 1990 — Isto é Noel Rosa**; 1994 — Perigo negro** (episódio de Oswaldianas); 1995 — Linguagem de Welles; 1998 — Tudo é Brasil; 2002 — O signo do caos

Tunico Amâncio Eu sozinho* (co-direção: Breno Kuperman); Rio nosso bem (vídeo, co-direção: Cláudio Ceccon); 1987 — Roberto Rodrigues*; 2003 — Uns e outros*

Walter Avancini 1990 — Boca de Ouro

Fonte: Cinemateca Brasileira. Base de Dados do Censo Cinematográfico Brasileiro (www.cinemateca.com.br)



- ADILSON INÁCIO MENDES é mestrando da ECA-USP
- AÍDA MARQUES é professora do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, doutora em cinema pela ECA-USP e cineasta
- ALCINO LEITE NETO é editor de domingo da *Folha de S.Paulo* e editor da revista eletrônica *Trópico*
- ALESSANDRO GAMO é documentarista, pesquisador de cinema e doutorando na Unicamp.
- BERTA WALDMAN é professora de literatura brasileira na Unicamp e professora de literatura hebraica na USP
- CACO COELHO é poeta, diretor de teatro e pesquisador da obra de Nelson Rodrigues
- EUGÊNIO PUPPO é cineasta e pesquisador
- ESTELA TOMIKO TAKAHACHI colabora com a base de dados do Censo Cinematográfico Brasileiro da Cinemateca Brasileira.
- HAROLDO MARINHO BARBOSA é cineasta
- HERNANI HEFFNER é pesquisador de cinema
- IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO é escritor
- INACIO ARAUJO é cineasta e crítico de cinema da *Folha de S.Paulo*
- ISMAEL XAVIER é ensaísta e professor de cinema da ECA-USP, autor de *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*
- JOÃO CARLOS RODRIGUES é escritor e crítico de cinema, autor de *O negro brasileiro e o cinema*
- LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO é professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp
- LUIZ ARTHUR NUNES é diretor de teatro, doutor em teatro pela City University of New York, professor no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UniRio
- LUIZ ROSENBERG FILHO é cineasta
- MARCIA LESSIN RODRIGUES é carioca e foi atriz dos dezesseis aos quarenta anos.
- MARCO ANTONIO BRAZ é diretor teatral formado pela UniRio; apaixonado pelas peças de Nelson, se especializou nas montagens de seus textos
- ODETE LARA atuou nos filmes *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* e *Copacabana me engana* e escreveu os livros *Eu nua* e *Minha jornada interior*, entre outros
- RUY CASTRO é escritor, autor de *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, entre outros livros
- RUY GARDNIER é crítico de cinema e editor da revista eletrônica *Contracampo*
- SÉRGIO AUGUSTO é jornalista e autor de *Este mundo é um pandeiro*, *Lado B* e *Botafogo*
- STELLA SENRA é pesquisadora e ensaísta de cinema e jornalismo
- TUNICO AMANCIO é professor de cinema na UFF, pesquisador e curta-metragista

Agradecimentos

Adílson Inácio Mendez
 Alberto Magno
 Alice Gonzaga
 André Saddy
 Antônio Leão da Silva Neto
 Arnaldo Jabor
 Arthur Autran
 Carlos Roberto de Souza
 Carlos Magalhães
 Carolina Pessoa
 Daniel Filho
 Eliana Queiroz
 Elza Rodrigues
 Estela Takahachi
 Eugênia Izquierdo
 Fabiana Wernneck
 Fátimas Secches
 Gilberto Santeiro
 Guilherme Lisboa
 Gustavo Ribeiro

Haydee Rodrigues
 Hecilda Fadel
 Herbert Richers
 Herbert Richers Jr.
 Hernani Heffner
 Inês Aisengart Menezes
 Joffre Rodrigues
 José Carlos Dias
 Lauro Avila
 Leandro Lima
 Marcelo Machado
 Márcia Cláudia
 Maria Alice Fontes
 Mariana Pisani
 Marianna Medeiros
 Marlene Villas Boas
 Mário Filho
 Marta Fadel
 Maurício Sales
 Mônica Xexéo

Nelson Rodrigues Filho
 Olga Futema
 Patrícia Villas-Boas
 Paulo Braga
 Paulo Herkenhoff
 Paulo Sacramento
 Philippe Barcinski
 Regina Dias
 Romeu de Freitas
 Rosana de Freitas
 Rosely Biagi do Carmo
 Sérgio Fadel
 Sérgio Rodrigues
 Sílvia Regina Bahiense
 Stella Valadão
 Suzana Campos
 Tunico Amancio
 Vera Rodrigues
 Walter Silveira
 Wanda Ribeiro

Instituições

Canal Brasil
 Cinemateca Brasileira
 Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
 Coleção Hecilda e Sergio Fadel
 Conspiração Filmes
 CTAV – Funarte

Fundação Padre Anchieta – TV Cultura
 Instituto Goethe
 Lumière
 Museu Nacional de Belas Artes
 Rede Globo de Televisão

hecoproducoes@uol.com.br

Patrocínio e Realização



Apoiadores



MINISTÉRIO DA CULTURA
 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
 MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES

MNBA

TV Globo

Ficha Técnica do Livro

Copyright da edição © 2004 by Heco Produções
Copyright dos textos © Os Autores

Os desenhos ao longo do livro são de Roberto Rodrigues, gentilmente cedidos por Sérgio Rodrigues

Concepção editorial

Eugênio Puppó

Projeto gráfico

Pedro di Pietro

Edição de texto

Thyago Nogueira

Pesquisa de imagem

Eugênio Puppó

Fábio Dell'Ore

Gabriela Campos

Produção editorial

Eugênio Puppó

Fábio Dell'Ore

Mila Signorelli

Coordenação e produção gráfica

GFK Comunicação

Reproduções fotográficas

Lucas Bori

Transcrição de depoimentos

Mila Signorelli

Alexandre Britto

Estação História



Ficha Técnica da Mostra

Projeto cultural

Heco Produções

Idealização e produção executiva

Eugênio Puppó

Curadoria

Ismail Xavier

Eugênio Puppó

Coordenação de produção

Fábio Dell'Ore

Produção

Gabriela Campos

Alexandre Britto

Assistentes de produção

Maria Gabriela Ramos

Flávia Neve

Colaboração

Mila Signorelli

Assessoria de imprensa

Pró-Cultura

Flávia Miranda

Simone Kabarite

Sandra Villela



Enquanto Nelson Rodrigues revelava abertamente seu ceticismo em relação ao cinema nacional, sua obra era cada vez mais apropriada e transformada em filme por cineastas brasileiros. Suas peças, romances e contos deram origem a pelo menos vinte adaptações cinematográficas e mais uma série de adaptações para a tv, boa parte das quais o próprio Nelson chegou a assistir. Nelson era um espectador exigente, e tinha uma relação tão estreita com o cinema que a polêmica em torno de um filme como *Os amantes*, de Louis Malle, por exemplo, se tornou uma das discussões centrais de seu romance *Asfalto selvagem*.

São muitas as referências ao cinema na obra de Nelson e também muitas as referências a Nelson no cinema brasileiro: e é justamente dessas relações que fala este livro, fruto de mais de dois anos de pesquisa. Artigos críticos, ensaios, imagens, entrevistas e depoimentos inéditos foram aqui reunidos para lançar luz sobre este que foi o maior dramaturgo brasileiro, cuja vida e obra sempre estiveram repletas de amores, ciúmes, tragédias e, é claro, de cinema.



**CENTRO CULTURAL
BANCO DO BRASIL**

