

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

NÓS É QUE CORROMPEMOS O FILME, NÓS!

Carnavalização, sexualidade e o impacto da obra de Nelson Rodrigues no cinema brasileiro

MICHELY PERES DE ANDRADE

**RECIFE
AGOSTO DE 2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

NÓS É QUE CORROMPEMOS O FILME, NÓS!

Carnavalização, sexualidade e o impacto da obra de Nelson Rodrigues no cinema brasileiro

Dissertação de Mestrado
apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre em
Sociologia, sob a orientação da
Professora Dr^a Lilia Junqueira

**RECIFE
AGOSTO DE 2007**

Andrade, Michely Peres de

**Nós é que corrompemos o filme, nós! :
carnavalização, sexualidade e o impacto da obra de
Nelson Rodrigues no cinema brasileiro / Michely Peres de
Andrade. -- Recife: O Autor, 2007.**

109 folhas : il., graf., tab., quadros, fig., fotos.

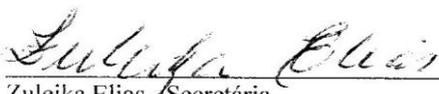
**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CFCH. Sociologia, 2007.**

Inclui bibliografia, anexos e apêndice.

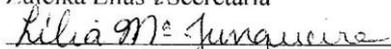
**1. Sociologia. 2. Nelson Rodrigues. 3. Cinema
brasileiro. 4. Carnaval. 5. Família. 6. Sexualidade. I.
Título.**

Ata da Sessão de Arguição de Dissertação de MICHELY PERES DE ANDRADE, do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

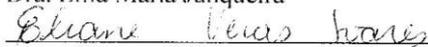
Aos trinta dias do mês de agosto do ano de dois mil e sete, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para o **Exame de Dissertação de MICHELY PERES DE ANDRADE** intitulada: **“NÓS É QUE CORROMPEMOS O FILME! Nós! CARNAVALIZAÇÃO E SEXUALIDADE: O IMPACTO DA OBRA DE NELSON RODRIGUES NO CINEMA BRASILEIRO”**. A Comissão foi composta pelos seguintes professores: **Dra. Lilia Maria Junqueira – Presidente/orientadora; Dra. Eliane Veras Soares - Titular Interna – PPGS; Dra. Maria da Piedade Moreira de Sá – Titular Externa – (LETRAS/UFPE)**. Dando início aos trabalhos a **Doutora Lilia Maria Junqueira**, explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida passou a palavra à autora da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa da candidata. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar a **Doutora Lilia Maria Junqueira**, presidente da mesa e orientadora da candidata solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Dissertação por unanimidade**. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretária do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 30 de agosto de 2007.



Zuleika Elias - Secretária



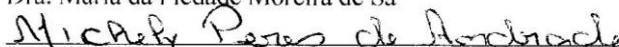
Dra. Lilia Maria Junqueira



Dra. Eliane Veras Soares



Dra. Maria da Piedade Moreira de Sá



Michely Peres de Andrade

AGRADECIMENTOS

Ao final desta pesquisa, muitos são os personagens que participaram da minha trajetória acadêmica. Gostaria de agradecer a Carlos Roberto Holanda Alves por ter me apresentado à obra do “anjo pornográfico” e a outros autores que têm contribuído para o meu diálogo com o mundo, suas ruínas e fantasmas. Gostaria ainda de agradecer-lo pelo amor e companheirismo que marcaram quase uma década de convivência.

Agradeço a Roberta Melo, sobretudo, por sua leveza e amizade sincera.

Agradeço aos demais amigos pela força nos momentos de pesquisa e pelos momentos divertidos que temos vivenciado juntos nos últimos anos.

Às amigas de graduação Gabriella Santos e Julia Benzaquen pelos incentivos, que mesmo em solos distantes, contribuíram fortemente para as minhas conquistas pessoais e acadêmicas.

Agradeço a Lau Veríssimo do Grupo Totem e ao professor Almir Rodrigues pela minha inserção no mundo do teatro.

Aos meus companheiros de mestrado, em especial, a Lurdes Pires, Camila Pimentel, Leonardo Rabelo e Camila Dias pelos momentos divertidos e pelas discussões que permearam nossos almoços no “Qui-quiá”.

Aos professores Eliane Veras, Silke Weber e Remo Mutzemberg por conduzirem o ofício de professor com extrema dedicação e competência.

À professora Maria Eduarda pelas sugestões concedidas na defesa do projeto, que foram de extrema importância na realização deste trabalho.

A Paulo Marcondes Soares pelo carinho e por toda contribuição acadêmica que tem dado aos seus alunos nos últimos anos. Com ele, conheci as obras de Walter Benjamin,

Georges Bataille, Herbert Marcuse e tantos outros que me ajudaram a conduzir teoricamente este trabalho.

Agradeço ao Conselho Nacional para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento.

Ao programa de Pós-Graduação em Sociologia pela oportunidade que me foi dada de me exercitar como pesquisadora.

Aos meus queridos pais por todo amor, dedicação e incentivo ao pensamento crítico.

RESUMO

Este trabalho pretende observar o impacto da obra de Nelson Rodrigues no cinema brasileiro a partir da década de 1970, um período marcado por significativas mudanças na esfera política, no comportamento familiar, sexual e nas nossas manifestações artísticas. Diante da intensa reavaliação da obra do dramaturgo promovida pelo cenário cinematográfico brasileiro, propomos uma análise do filme *Os sete gatinhos*, dirigido por Neville D’Almeida em 1980, com o objetivo de examinar a trajetória que a obra de Nelson Rodrigues percorreu até ser associada pelo imaginário popular às famosas “pornochanchadas”. Sugerimos, desse modo, uma análise do respectivo filme a partir das noções de “carnavalização” e “paródia”, presentes no pensamento de autores como Robert Stam, Ismail Xavier, Celso Favaretto e Ângela Maria Dias, que encontraram nos estudos de Walter Benjamin sobre a linguagem alegórica e no olhar de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular, as principais referências teóricas para o entendimento de movimentos artísticos como o Modernismo de 1920 e o Tropicalismo. Discutiremos, nesse sentido, como o filme *Os sete gatinhos* dialogou com o cenário “pós-tropicalista”, observando as representações sexuais e familiares que se fizeram presentes, as referências à sociedade brasileira que foram evocadas e como estas se ajustaram ao seu intertexto.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues, cinema brasileiro, carnavalização, pastiche, família, sexualidade.

ABSTRACT

The purpose of this work is to observe the impact of Nelson Rodrigues's collection of works on Brazilian cinema starting from the decade of 1970, a period marked by significant changes in the political sphere, in family and sexual behavior, and in our artistic manifestations. Confronted by the intense reevaluation of this dramatist's work promoted by the Brazilian cinematographic scene, we propose an analysis of the film *Os Sete Gatinhos*, directed by Neville D'Almeida in 1980, with the objective of examining the path that the work of Nelson Rodrigues has gone through until it was associated in the popular imagination with the famous "pornoanchadas". We suggest, in this way, an analysis of the film mentioned above starting from the notions of carnivalization and parody, present in the thoughts of authors such as Robert Stam, Ismail Xavier, Celso Favaretto and Ângela Maria Dias, who found in the studies of Walter Benjamin about allegorical language and in the view of Mikhail Bakhtin about popular culture and the "carnival spirit", the main theoretical references for the understanding of artistic movements such as the Modernism of 1920 and "Tropicalism". We will discuss, in this sense, how the film *Os Sete Gatinhos* held a dialogue with the "post-tropicalist" scene, observing the sexual and family-linked representations that were present, the references to Brazilian society that were evoked and how these adjusted to their intertext.

Keywords: Nelson Rodrigues, Brazilian cinema, carnivalization, family, sexuality.

SUMÁRIO

Introdução	1
1. Cinema e sociedade: perspectivas teóricas e metodológicas	
1.1 A ficção na sociedade contemporânea: cinema e literatura	6
1.2 Principais tendências teóricas dos estudos sobre cinema: formalistas e realistas	10
1.3 Cinema, alegoria e modernidade	15
1.4 Paródia, carnavalização e intertextualidade na cultura brasileira	22
2. Nelson Rodrigues e o “teatro desagradável”	
2.1 O universo rodriguiano.....	30
2.2 Moral e sexualidade em <i>Os sete gatinhos</i> . Quem falou em carnavalização?.....	45
3. O impacto do universo rodriguiano no cinema nacional	
3.1 Nelson Rodrigues e o cinema brasileiro.....	58
4. Ressacas da “neo-anthropofagia”: <i>Os sete gatinhos</i> e o ciclo das “pornoanchadas”	
4.1 O filme <i>Os sete gatinhos</i> . Entre o carnaval paródico e o pastiche.....	75
Impressões Finais.....	103
Referências Bibliográficas.....	108
Pesquisa <i>on line</i> e filmografia.....	112

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a obra de Nelson Rodrigues se transformou em um fecundo objeto de análise, despertando o interesse de diversos estudiosos. Estes têm procurado nas peças, contos e crônicas rodriguianas, informações históricas e sociais de importantes mudanças ocorridas no Brasil, principalmente, na segunda metade do século XX.

Possuidor de uma extensa produção literária, Nelson Rodrigues escreveu contos, crônicas, folhetins, peças de teatro e colaborou para o roteiro de inúmeras adaptações cinematográficas da sua própria obra. De autor “maldito”, ou ainda, de dramaturgo “revolucionário” à cronista “reacionário”, o percurso que a sua produção literária percorreu para consagrar-se foi marcado por vaias e aplausos de um público extremamente confuso, que caracterizava bem o cenário artístico e intelectual brasileiro de meados do século XX, ou seja, um público que sentia em suas entranhas o mal estar de uma modernização assimétrica, cujos valores que permeavam um imaginário ainda patriarcal, escravocrata e arcaico, pareciam ser extorquidos à força, como uma “raiz” cultural indesejada.

Hoje, dirão alguns que o universo rodriguiano tornou-se “cult”, ou ainda, modismo intelectual e acadêmico. Entretanto, torna-se pertinente ressaltar o valor artístico de um dos autores mais midiáticos que a sociedade brasileira já conheceu, visto que a sua produção literária, teatral e jornalística tornou-se um exemplo emblemático do diálogo intenso entre arte e meios de comunicação de massa na sociedade contemporânea.

Desse modo, a preocupação sociológica desta pesquisa tem sido investigar a presença do universo rodriguiano no cinema, um dos meios de transmissão de cultura mais importantes da atualidade. Entre 1952 e 2004, vinte adaptações cinematográficas

da obra de Nelson Rodrigues foram realizadas no Brasil, sob o crivo de diferentes cineastas, das mais diversificadas linhagens ideológicas e tendências estéticas.

É importante enfatizar que a obra de Nelson Rodrigues ganhou maior visibilidade com a ajuda das adaptações para o cinema e a partir do final da década de 1970, nenhum outro autor foi tão recorrente no cenário cinematográfico brasileiro. Quem não lembra ou nunca ouviu falar, por exemplo, dos filmes *A dama do loteamento*, dirigido por Neville D’Almeida em 1978 ou *Bonitinha, mas ordinária*, filmado por Braz Chediak em 1980? Nesse período, ambos os filmes foram recordes de bilheteria, o título *Bonitinha, mas ordinária* transformou-se em adjetivo popular e não há uma pessoa com mais de 40 anos de idade, que não lembre da atuação de Lucélia Santos, “violada” por cinco “criolões” – como nos informa a rubrica – sob uma torrente chuva dos trópicos.

Reconhecidos pelo imaginário cinematográfico nacional como “pornochanchadas” – rótulo carregado de conotações pejorativas e depreciativas no decorrer das últimas décadas – tornou-se nítida a recusa desse tipo de produção cinematográfica entre vários artistas, intelectuais e cineastas brasileiros. Nesse sentido, devemos afirmar que duas tendências principais marcaram a absorção da obra de Nelson Rodrigues pelo nosso cinema.

De um lado, encontramos as leituras destinadas ao grande público e que tiveram o seu apogeu nas comédias eróticas financiadas pela Embrafilme. Seus críticos acreditam que esses cineastas teriam valorizado a “vulgarização”, a “rentabilização do sexo e do erotismo”, cuja preocupação com as bilheterias teria empalidecido os conflitos de ordem psicológica e social, tão característicos das peças e contos rodriguianas (Xavier, 2004).

Do outro lado, porém, encontramos as produções mais “experimentais” e/ou “politizadas”, influenciadas pelos movimentos vanguardistas ou pelo neo-realismo

italiano. São exemplos dessa tendência, as produções realizadas pelo Cinema Novo, como *Boca de Ouro* de 1962, produzido por Nelson Pereira dos Santos e *A falecida*, dirigida por Leon Hirszman em 1964.

Já a leitura “kitsch” de Arnaldo Jabor para *Toda nudez será castigada* (1973) e *O casamento* (1975) seriam exemplos de adaptações que conseguiram se inserir no mercado cinematográfico destinado ao grande público, sem, por outro lado, desfazer-se da observação política e da crítica direcionada à sociedade brasileira, em especial, à classe média da época.

Segundo autores como Ismail Xavier (2003:286), Arnaldo Jabor teria dialogado com a obra de Nelson Rodrigues com o objetivo de esboçar uma anatomia da família, “uma nova observação dos rituais de identidade nacional em tensão com o avanço técnico-econômico, dentro do clima gerado pela frustração de esperanças políticas”, perspectiva, aliás, que vinha marcando o cenário artístico brasileiro desde o período pós- Ato Institucional nº 5.

O autor afirma, portanto, que as adaptações de Jabor para as obras *Toda nudez será castigada* e *O casamento* teriam sido as leituras cinematográficas mais bem sucedidas do universo rodriguiano, por conseguirem problematizar e atualizar os conflitos sexuais e familiares dos seus personagens às mudanças comportamentais ocorridas no Brasil na segunda metade do século XX.

A partir dessas informações, a nossa curiosidade se concentra nas adaptações cinematográficas que optaram por um tratamento mais “erotizado” do universo rodriguiano, situadas, particularmente, entre o final da década de 1970 e início de 1980 e bastante criticadas pelo campo acadêmico brasileiro. Será que a exacerbação do conteúdo erótico, presente em produções como *Bonitinha, mas ordinária* e *Os sete gatinhos* teria as impedido de projetar um esboço crítico da sociedade brasileira da

época?

Diante da grande quantidade de adaptações realizadas no período citado, propomos uma análise de *Os sete gatinhos*, peça transposta para o cinema brasileiro por Neville D’Almeida em 1980. Ao propor tal exercício, pretendemos observar, fundamentalmente, as relações intertextuais entre o filme e o texto original, o diálogo que a respectiva adaptação nutriu com o cenário “pós-tropicalista” e a influência que o filme recebeu das conhecidas “porno-chanchadas”.

A partir da observação desses elementos será possível tecer uma análise sobre a intensa valorização da obra de Nelson Rodrigues pelo público brasileiro a partir dos anos 1970, já que o universo rodriguiano viria se tornar uma das referências eróticas mais significativas para o nosso cinema. O trabalho, nessa perspectiva estará dividido da seguinte forma:

O primeiro capítulo trará uma rápida discussão sobre o diálogo entre a literatura e o cinema que marcou o surgimento da sétima arte, bem como as aproximações entre teoria sociológica e teorias do cinema. Enfatizaremos as correntes teóricas mais importantes, as principais características que diferenciam formalistas e realistas e os argumentos contemporâneos em torno dos conceitos de alegoria, paródia, pastiche e carnavalização.

No segundo capítulo, realizaremos uma apresentação da obra de Nelson Rodrigues ao leitor, as temáticas mais recorrentes e uma breve leitura sociológica da peça *Os sete gatinhos*, escrita pelo dramaturgo em 1958. O objetivo deste capítulo é compreender o olhar do autor sobre os comportamentos afetivos e sexuais dos brasileiros, representados a partir de tragédias tão peculiares.

No terceiro capítulo, por sua vez, realizaremos um rápido mapeamento historiográfico sobre a absorção da obra do escritor pelo cinema nacional a partir da

década de 60. Com isso, traremos à tona os conflitos ideológicos e as mudanças ocorridas no cenário cinematográfico brasileiro da época, além dos fatores sociais e históricos que contribuíram para a intensificação do diálogo entre o cinema nacional e a obra do escritor a partir dos anos de 1970.

Após esse momento, passarei a análise sociológica do filme *Os sete gatinhos*. A partir da leitura intertextual entre texto original – adaptação – intertexto (o seu diálogo com as “comédias eróticas” e com as “porno-chanchadas” da Boca do Lixo), observarei o tratamento cinematográfico de Neville D’Almeida dado aos conflitos sexuais e familiares expostos pelos personagens rodriguianos. O nosso objetivo maior é demonstrar que a inserção do cineasta na vanguarda artística da época, permeada pela renovação antropofágica, não foi suficiente para realizar uma adaptação alegórica da obra de Nelson Rodrigues

Gostaria de afirmar, porém, que antes de um mero exercício sociológico, este trabalho reflete uma profunda paixão pelos personagens rodriguianos e o riso tragicômico que atravessa os seus conflitos. A contribuição que a sua obra trouxe para a cultura brasileira não está apenas nas inovações cênicas e estéticas que levou para os palcos brasileiros, inaugurando nosso teatro moderno, mas nas suas contradições e na sua proeza em falar para as multidões, conseguindo despertar, ora o tifo, ora o riso, em pessoas de diferentes grupos e classes sociais, haja vista a quantidade de vozes, aparentemente incompatíveis, que compõem uma mesma obra.

CAPÍTULO I

CINEMA E SOCIEDADE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

“Nós é que corrompemos o filme, nós!”¹

1.1 A ficção na sociedade contemporânea: cinema e literatura

Desde que os irmãos Lumière, no final do século XIX, começaram a exhibir fitas que projetavam imagens em movimento num porão parisiense, várias discussões surgiram em torno do poder desse novo meio de representação sobre os seus espectadores, além da sua especificidade enquanto obra de arte.

A crítica e a teoria do cinema têm se dedicado, desde os seus primórdios, a questionar o papel e a importância que as imagens e os enunciados representados na tela exercem sobre aqueles que os assistem, utilizando-se de uma analogia entre a imagem cinematográfica e a fantasia ou o sonho.

Segundo Murray Smith (2005), os estudos sobre cinema têm utilizado a “metáfora do engano” como uma tentativa de compreender o impacto do cinema e dos recursos tecnovisuais sobre os seus espectadores, questionando se estes não sofreriam a perda da sua consciência habitual ao entrarem em contato com um filme.

O autor discute, porém, a superestimação que há entre os teóricos do cinema sobre a especificidade do filme como meio, já que pouco se teria indagado sobre as aproximações entre as funções imaginativas que o cinema possui com os outros meios de ficção (*Idem*).

¹ Fala do personagem Odorico, direcionada a duas beatas após uma sessão do filme *Os amantes* de Louis Malle. Tal cena pertence ao romance intitulado *Asfalto Selvagem*, conhecido também como *Engraçadinha, seus amores e seus pecados*, escrito por Nelson Rodrigues entre agosto de 1959 e fevereiro de 1960, para o jornal carioca Última Hora, publicado em formato de folhetim.

Desde a sua origem, o cinema tem utilizado a literatura e o teatro como importante fonte de inspiração e uma grande variedade de adaptações cinematográficas de textos literários ganhou espaço significativo entre a filmografia mais respeitada.

A prática de adaptar textos literários para o cinema também possui presença marcante no cenário cinematográfico nacional, onde encontramos uma gama de autores consagrados da literatura brasileira, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Machado de Assis, Nelson Rodrigues, entre outros, que tiveram algumas de suas obras transpostas para as telas do cinema.

Nelson Rodrigues, nesse sentido, tornou-se o autor mais revisitado do cinema nacional, visto que 20 produções cinematográficas foram inspiradas na sua obra, entre os anos de 1952 e 2004. As diferenças fundamentais existentes entre a literatura e o cinema são bastante conhecidas, entretanto, que diálogos importantes ambos os meios de ficção têm experimentado no último século?

Como sabemos, o cinema disponibiliza os recursos imagéticos e os significados visuais em primeiro plano, enquanto o verbal aparece de forma secundária, diferente do que acontece obviamente na literatura. Na literatura, há a seqüência de palavras, no cinema, há a seqüência de imagens que promovem a representação do movimento.

A imagem na tela, como estímulo imaginativo, oferece uma aproximação à experiência sensorial, ao passo que a descrição é inteiramente baseada em nossa habilidade, ou predisposição, de representar, imaginativamente, uma descrição verbal (SMITH, 2005, p.156).

Por outro lado, embora o cinema e a literatura utilizem diferentes técnicas e perspectivas para representar os seus personagens e acontecimentos que tecem a narrativa, ambos os meios fomentaram um diálogo intertextual nunca antes visto entre

dois tipos de expressão artística, a partir da recíproca influência que a literatura e o cinema têm exercido entre si.

Assim como o cinema tem se apropriado de diversos textos e narrativas literárias como fontes de inspiração, a literatura sofreu importantes transformações em níveis conceituais, estilísticos ou temáticos ao dialogar com a sétima arte. Em linhas gerais, o impacto do cinema sobre o romance promoveu importantes alterações sobre a sua dimensão espaço-temporal na construção da narrativa. O mesmo havia acontecido com o surgimento da fotografia, que influenciou a literatura realista no tratamento dado às minúcias nas descrições do espaço.

Tânia Pellegrini (2003) afirma que houve uma “espacialização do tempo” ou “temporalização do espaço”, empreendidos pela câmera há mais de cem anos e que permitiram às narrativas literárias contemporâneas se utilizarem de uma representação da realidade calcada na pluralidade e na simultaneidade. Ao tratar das alterações sofridas pela literatura no seu diálogo com técnicas como a fotografia e o cinema, ela afirma:

Assim como a obsessão da minúcia, tão essencial para a narrativa realista do século XIX, apoiou-se nas técnicas fotográficas nascentes para enfatizar a verossimilhança, o verismo do representado – “pintura de seres e lugares”, “quadro” –, a narrativa moderna busca no cinema a impressão do movimento e descontinuidade, justamente para romper com essa convenção (PELLEGRINI, 2003, p. 25).

Entretanto, a autora admite que narradores como Balzac e Aluísio de Azevedo já “cultivavam o olho da câmera” movendo-se pelos ambientes, ainda que de maneira estanque, já que a narrativa que descrevia o movimento, de repente, quebrava seu ritmo e se imobilizava numa espécie de fotografia. A narrativa moderna, porém, dispersaria fragmentos descritivos, quase que eliminando “os hiatos de imobilidade”. Os lugares muitas vezes fazem parte do “panorama interior” dos personagens ou do narrador, onde na maioria dos casos é descartada a representação detalhada, tão cara ao pintor e aos

primeiros fotógrafos (*Idem*). Dito isto, a literatura e o teatro, de maneira especial, sofreram mudanças consideráveis na sua narrativa, ao incorporar técnicas até então utilizadas pelo cinema, como a justaposição dos espaços e a fragmentação.

Sobretudo após a segunda guerra mundial, os meios de transmissão de cultura se tornaram fundamentalmente imagéticos, onde as representações que fazemos do mundo e de nós mesmos são cada vez mais mediadas pelos recursos tecnovisuais. O cinema transformou-se na representação plástica mais característica da modernidade, exercendo, pelo menos até a ascensão da televisão, um dos meios de cultura de massa mais freqüentes na negociação e redefinição do *self*, ora transformando, ora reforçando crenças e representações que traduzem plasticamente o seu contexto social e histórico.

Para Pierre Francastel (1983), há em todas as épocas e em todas as sociedades uma vontade em exprimir ou representar plasticamente uma verdade, seja pautada nas explicações míticas e religiosas, seja nas suas descobertas científicas e filosóficas.

Suas considerações em torno da especificidade do cinema enquanto obra de arte pressupõem uma concepção de espaço inteiramente experimental e subjetivo. Segundo o autor, o cinema postula um espaço para que possamos recriá-lo mentalmente, traduzindo plasticamente as inovações e descobertas na área do conhecimento, promovidas pela sociedade que o gerou:

A percepção do espaço está ligada à nossa atividade. O mundo moderno descobre com o avião, os mísseis, a velocidade, novas práticas que influenciam a representação plástica do mundo exterior. Não foi por acaso que inventou o filme e se deleita com ele. O cinema é um dos mais característicos testemunhos de uma forma de civilização que se adapta a uma nova experiência da natureza e desemboca na criação, não apenas prática, mas visual do mundo (FRANCASTEL, 1983, p. 176).

Para este autor, a descoberta de novas formas de expressão imagética, traduz os progressos feitos por uma sociedade na ordem do conhecimento, além de ser a prova da invenção de novos comportamentos e de novas estruturas. Desse modo, o cinema seria a forma de representação visual por excelência das inovações tecnológicas empreendidas

pela sociedade moderna, caracterizada, ainda, pelo movimento frenético que tem mapeado suas ruas, suas relações sociais e interpessoais.

As abordagens de Pierre Francastel se transformaram em importantes referências para os estudos sobre cinema e imaginário. Segundo ele, o cinema, ao postular o espaço, pertenceria ao campo das artes de expressão plástica, entretanto, o cinema não nos ofereceria uma representação concreta desse espaço, já que se trata de uma linguagem, de uma arte de ilusão e não uma transposição mecânica do mundo exterior.

Logo, a imagem que aparece na tela e que trabalha no nosso espírito não é o duplo do real e sim um signo. Não seria ainda, nem a imagem que se formou no cérebro do cineasta, nem a que se formou no nosso cérebro, mas um signo que possui um caráter dialógico e intermediário entre aquele que produz e aquele que se forma no espírito de quem assiste (*Idem*). Tais considerações nos remetem às clássicas discussões teóricas que orientaram durante muito tempo os embates travados entre “formalistas” e “realistas”, e que influenciaram várias escolas de cinema em todo o mundo.

1.2 Principais tendências teóricas dos estudos sobre cinema: formalistas *versus* realistas

Ligada à tradição do formalismo russo nas teorias da arte, os formalistas do cinema possuem dois períodos principais. O primeiro período que data de 1920 a 1935, marca o momento em que o cinema deixa de ser considerado uma arte menor, passando a ser visto como um importante fenômeno sociológico. O segundo período, por sua vez, no início dos anos de 1960, foi marcado por um interesse ainda maior da academia pelo cinema, momento em que vários manuais sobre as técnicas cinematográficas foram produzidos.

A teoria formativa manteve as suas concepções técnicas e teóricas acerca do cinema bastante similares ao ideal de produção artística concebida pelo formalismo russo. Segundo André França (2002), o formalismo russo pregava que:

No processo de criação das coisas do mundo na obra, dever-se-ia fazer intervir na maneira de representar os objetos (na técnica) um certo grau de distorção que dotasse a representação de uma forma 'desviante', estranha, distorcida, em comparação ao objeto do mundo que a inspira. E a própria significação da representação fica então atrelada a esta distorção, à quebra de uma certa continuidade da visão por ela provocada (FRANÇA, 2002, p.18).

Inspirados pela máxima “Torne o objeto estranho!”, para Robert Stam (2003), alguns representantes do formalismo propagavam a idéia de que era preciso desfamiliarizar-se do objeto a ser representado na obra. Conhecidos também como “teóricos da montagem”, as suas produções se situaram, originalmente, no contexto dos anos 1920 e 30 na União Soviética, um período de expansão das técnicas vanguardistas nas áreas da arte em geral, que, na maioria das vezes, “eram financiadas pelo Estado, interessados na construção de uma indústria cinematográfica socialista, capaz de combinar criatividade autoral, eficácia política e popularidade de massa” (*Idem*).

As principais referências do formalismo no cinema foram: Bela Balázs, Sergei Eisenstein, Rudolf Arnheim e Hugo Munsterberg e, em linhas gerais, esses autores pregavam que a especificidade do cinema localizava-se em suas diferenças radicais para com a realidade. Nesse sentido, a experimentação da forma e não o conteúdo propriamente dito era o objetivo principal da montagem, que deveria centrar-se nos aspectos técnicos da produção.

Em contraposição à perspectiva formativa do cinema, os realistas acreditavam que o filme deveria funcionar como um veículo de revelação e registro do mundo visível, objetivando uma construção mimética da imagem. Para esses teóricos:

Nunca nesses filmes um indivíduo inicia uma trama, pois a trama deve vir da própria realidade. O indivíduo existe nesses filmes para revelar as dimensões humanas de uma situação ampla e objetiva, para fazer com que

nós, como espectadores a vejamos profunda e apaixonadamente (FRANÇA, 1989, p.128).

Segundo esse autor, as teorias realistas só foram desenvolvidas de forma sistemática em meados do século XX, com Siegfried Kracauer e André Bazin. Para Kracauer, o cinema seria capaz de plasmar a realidade, de deixar o mundo dos objetos falar conosco diretamente. Nessa mesma direção, o cinema era entendido por Bazin como a arte do real, onde a visão do artista deveria ser determinada pela relação que ele faz da realidade e não pela sua transformação, como projetavam os formativos (*Idem*).

As perspectivas realistas marcaram a produção de vários cineastas no mundo inteiro, encontrando no neo-realismo italiano o seu exemplo mais conhecido. Os neo-realistas, em linhas gerais, reivindicavam um cinema mimético, que fosse capaz de revelar as cinzas e as calamidades produzidas pela segunda guerra mundial. No entanto, para Robert Stam:

A dicotomia formativos / realistas – Lumière x Méliès, mimese x discurso – é freqüentemente exagerada, obscurecendo o que as duas correntes têm em comum. Ambas fundavam-se em uma noção essencialista de cinema – a de que este é intrinsecamente apto para certas coisas, mas não para outras – e ambas eram normativas e exclusivistas: entendiam que o cinema deveria seguir em uma determinada direção. Tanto a corrente formalista como a realista exibiam sua própria variante de teleologia “progressista” da técnica (STAM, 2003, p. 93-94).

Não faz parte do nosso objetivo, aqui, tecer um aprofundamento sobre as diferenças essenciais que marcaram ambas as correntes. Ao apresentar as considerações de Pierre Francastel sobre a construção sógnica empreendida pela produção cinematográfica, sentimos a necessidade de expor a principal diferença que orienta essas tendências, haja vista a importância do debate e a influência de ambas as correntes para os estudos do cinema e para o cenário cinematográfico brasileiro até os dias atuais.

Após décadas de discussões em torno do que seria a “essência” do cinema, ou ainda, indagações que objetivavam responder se um filme deveria representar fielmente a realidade ou possibilitar uma experimentação técnica que proporcionasse a sua

desfamiliarização, os estudos sobre a sétima arte, atualmente, têm concordado sobre a impossibilidade do registro “fiel” sobre o “real”, mesmo no caso do documentário e do *cinema vérité*, já que a mediação de um filtro cognitivo, exercitado pelo (a) cineasta que conduz o olhar da câmera, tornou-se uma evidência incontestável.

Ao dissertar sobre o forte clima de pluralização que o cinema experimentou nas últimas décadas e ao dialogar com uma multiplicidade de teorias e campos de saber, como o estruturalismo, a semiologia, a psicanálise, entre outras, os teóricos do cinema parecem está passando, segundo Robert Stam, por uma espécie de *re-historização*. Para o autor:

As ficções cinematográficas e literárias inevitavelmente colocam em jogo pressupostos diários não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre as relações sociais e culturais. Se a linguagem estrutura o mundo, o mundo também estrutura e configura a linguagem; o movimento não é unidirecional. A textualização do mundo, corresponde a “mundificação” do texto (2003, p. 359).

As discussões geradas pela dicotomia realidade X ficção, encontram hoje na teoria do cinema e nas Ciências Sociais, um ambiente que tende a distanciar-se dos excessos que encontramos em algumas perspectivas mais “maniqueístas”, que concebem os espectadores, em certa medida, como seres passivos, sem poder reflexivo diante da obra.

Na história da teoria cinematográfica houve uma verdadeira superestimação em torno do poder do cinema sobre os seus espectadores, como se as imagens reproduzidas na tela fossem inerentemente opressora, utilizadas para “manipular” a imaginação daqueles que as assistem.

Retomando as considerações de Murray Smith (2005), é importante ressaltar que os espectadores ao se relacionarem com o cinema ou com outras formas de ficção, não sofrem a perda de sua consciência habitual. Em lugar disso, Smith propõe que os

espectadores entretêm imaginativamente proposições e imagens dos textos ficcionais de maneira extremamente ativa:

Responder emocionalmente a personagens ficcionais não nos conforma a categorias humanas atemporais nem anestesia a nossa disposição de intervir sobre questões sociais. Pelo contrário, pode nos habituar a apreender experiências que não as nossas, e, talvez, a utilizar esse conhecimento para agir sobre o mundo de um modo mais eficiente (SMITH, 2005, p. 165).

Nesse ensaio, o autor objetiva distanciar-se das abordagens que consideram a imaginação – palco por excelência das obras de ficção – como inerentemente passiva, já que acredita no poder da ficção e suas funções imaginativas como um recurso viável para a expansão das experiências dos indivíduos com as condições materiais que os circundam.

Ao entrar em contato com uma obra imagética, a exemplo de um filme, o espectador tem o poder de julgá-la e resignificá-la, já que um filme é composto por signos, elementos fragmentados da realidade vivida, signos, estes, que pluralizam os espaços e, como considerou Francastel, são dialógicos, possibilitando a intermediação entre a concepção de mundo do espectador (a) e a imagem captada pela câmera e por aquele (a) que está por detrás dela.

O diálogo do público com um meio de cultura de massa, a exemplo do cinema, ao nosso entender, é caracterizado por uma luta constante entre a construção sógnica que observamos na tela e as nossas predisposições e necessidades imaginativas e emocionais. Por outro lado, não podemos desconsiderar que o cinema, assim como a música, a literatura e as demais formas de produções culturais e artísticas, revelam linhagens ideológicas e conteúdos estereotipados de certos indivíduos, grupos e classes sociais, por se constituírem enquanto enunciados localizados historicamente em uma dada realidade social.

Nesse sentido, utilizando-se das considerações de Mikhail Bakhtin para tecer uma crítica aos estudos de cinema centrados na linguagem, Robert Stam afirma:

A consciência humana e a prática artística, argumenta Bakhtin, não entram em contato com o “real” de maneira direta, mas através dos canais do mundo ideológico que nos rodeia. A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo, refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. Essa formulação transcende um tipo de veracidade referencial ingênua sem cair em um “nihilismo hermenêutico”, segundo o qual todos os textos se tornam nada mais do que um jogo de significação sem sentido. Bakhtin rejeita as formulações inocentes de realismo sem abandonar a noção de que as representações artísticas são ao mesmo tempo sociais, precisamente porque os discursos que a arte representa são eles próprios sociais e históricos. Para Bakhtin, a arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas porque constitui uma “enunciação” situada historicamente – uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais (STAM e SHOHAT, 2006, p. 264-65).

Além da dimensão discursiva e enunciativa do cinema, atualmente, estudiosos do cinema têm dissertado a respeito da importância que a linguagem alegórica possui para a narrativa cinematográfica, graças às revisões realizadas do conceito de alegoria, que encontraram nos escritos de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão um ponto de inflexão. Porém, antes de empreender algumas aproximações entre a linguagem cinematográfica e a expressão alegórica, faremos uma breve introdução sobre o conceito e como este tem se relacionado com a idéia de modernidade.

1.3 Cinema, alegoria e modernidade

A palavra alegoria possui suas raízes etimológicas na língua grega, derivada das palavras *allos* (outro), e *agoreuein* (falar na ágora, usar linguagem pública). A prática do alegorista surgiu no ocidente quando os mitos deixaram de ser compreendidos como explicações inquestionáveis sobre a origem de fenômenos sociais e naturais.

Originalmente, a prática alegórica estaria ligada ao conhecimento das significações subentendidas nos mitos, ou ainda, a um tipo de expressão que demande maior atenção, decifração ou complementos hermenêuticos para ser lido.

No decorrer do século XX, as vanguardas artísticas nos mostraram que uma concepção de realidade pautada na noção de totalidade tornara-se imprudente e insatisfatória. Logo, a linguagem alegórica ganhou um lugar de destaque para os estudos artísticos, orientados por uma concepção de obra que fosse capaz de traduzir plasticamente os fragmentos da história, tornando-se ela mesma – a obra – fragmentada.

Por recusar a idéia de totalização, o conceito de alegoria se transformou em um importante procedimento teórico-metodológico, capaz de perceber os significados ocultos, as múltiplas significações, a polissemia e a ambigüidade do olhar artístico sobre as características da sociedade moderna do século XX. A alegoria, num sentido amplo, remete a uma forma de representação em aberto, não totalizante e que trabalha, fundamentalmente, com fragmentos de uma realidade em estilhaços. A noção de alegoria sugere, desse modo, uma espécie de enigma aberto a múltiplos significados.

Para Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* (1986), somente a leitura alegórica seria capaz de compreender a concepção barroca de história. Para o autor, o alegorista barroco “diz a morte, e quer significar a história”: *O alegorista fala em paraíso, e quer significar cemitério; fala em armazém, e quer significar a sepultura, fala em harpa, e quer significar o machado do carrasco, do mesmo modo que mostra uma bela mulher, e quer significar um esqueleto, e mostra um velho, e quer significar o tempo que tudo destrói* (1886, p. 39).

Diferente do símbolo, carregado por uma espécie de “aura” irreprodutível e totalizante, a alegoria possui um caráter fragmentário e paródico. Enquanto o simbólico reforça e totaliza a idéia, o alegórico ridiculariza a idéia. Segundo o autor:

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a “fácies hippocratica” da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, existência humana em geral, mas de modo altamente expressivo, e

sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio (BENJAMIN, 1986, p. 188).

A história é compreendida por Benjamin como uma sucessão de processos não gradativos de produção, mudança e fragmentação de sentidos, recusando a idéia de evolução linear e positivista do tempo. A concepção benjaminiana de história rompe com a perspectiva teleológica que caracterizou fortemente a filosofia do século XIX, tornando-se uma das referências teóricas mais importantes para os estudos históricos e artísticos a partir da segunda metade do século XX.

Segundo Walter Benjamin, a história não se configura como um processo lógico, linear e meramente estável, pelo contrário, marcada pela melancolia e pelo contexto social da segunda guerra mundial, sua concepção de história nos leva a entendê-la como ruína, um campo de lutas, sofrimento e conflitos permanentes. A alegoria seria fundamental para pensarmos a história como força de destruição e corrosão (NASCIMENTO, 2005).

A linguagem alegórica tornou-se imprescindível para os modernistas do século XX no combate a uma concepção de história marcada por uma forte perspectiva teleológica e positivista. As considerações de Ismail Xavier (2003) a respeito da reavaliação da linguagem alegórica, sua relação com a modernidade e as colaborações do pensamento de Walter Benjamin para o debate, são extremamente relevantes.

Segundo o autor:

Das reflexões de Benjamin sobre o desencantamento barroco e de sua visão melancólica da história como catástrofe surge uma teoria peculiar de alegoria, agora tomada como expressão primária da dimensão temporal da experiência humana, que, separada de Deus, está condenada à desintegração natural. A teleologia cristã (e hegeliana) tomava a dimensão temporal como o desenrolar gradual de um destino de salvação em cujos caminhos toda dor possuía um significado. Benjamin afirma, no entanto, que a concepção de progresso na história só pode existir de fato para aqueles que vencem e dominam os outros e que, portanto, podem considerar o tempo como uma expansão gradativa e ininterrupta desses mesmos princípios positivos. Em oposição ao que ele caracteriza como a visão do vencedor, sua teoria da história é baseada na noção de desastre, ou seja, no tempo como

uma força de destruição e corrosão. No lugar de uma manifestação da concretização do espírito em seu caminho, na direção da autoconsciência e da totalização, a história é um campo de sofrimento e conflito permanentes, não uma cadeia puramente lógica de eventos construtivos, mas uma escala de violência sem limites. Não há teleologia, mas apenas uma coleção de configurações descontínuas e efêmeras da cultura. Sobre a superfície do planeta, o tempo se cristaliza em ruínas que são testemunhas fragmentárias e sem vida das experiências passadas (XAVIER, 2003, p. 357).

As alegorias normalmente surgem das controvérsias entre visões díspares de mundo, que lutam entre si pela sua legitimidade ou hegemonia. Ao realizar um belo mapeamento teórico em torno do conceito, Ismail Xavier afirma que a alegoria estaria ligada, ao longo do tempo, às idéias de ausência e mediação, visto que a linguagem alegórica, tradicionalmente, é compreendida como “uma lacuna entre o espírito (significado) e a letra (palavra)”; um texto que contém significados ocultos a serem descobertos, alicerçados, entretanto, em informações históricas e culturais (XAVIER, 2003, p. 345).

Dito isto, a leitura alegórica, para Walter Benjamin, além de oferecer à sociedade moderna a oportunidade de redimir-se da suposta negligência com as gerações passadas e suas “ruínas”, ou seja – com aqueles que ficaram à margem da “história oficial dos vencedores” – também possuiria um papel fundamental para a posteridade, já que:

A alegoria não vê nosso próprio tempo, ou mesmo nosso futuro, como um telos, mas nos lembra de nossa condição futura, cujos traços fatalmente serão fragmentados entre outros de uma coleção de fósseis culturais disponíveis para leituras alegóricas efetuadas a distância. Os analistas de alegorias do futuro, por sua vez, terão, talvez, a oportunidade de se “comunicar” com nosso presente, dependendo de analogias específicas como aquelas que existem entre a modernidade e o barroco do século XVII, duas épocas perseguidas por uma sensação de crise profunda, pela alienação de Deus ou de qualquer concepção significativa da história. Para Benjamin é precisamente por isso que a alegoria se recusa a dar à humanidade uma redenção estética do mundo em formas perfeitas ou belas totalidades que celebrem uma sensação ilusória de unidade e harmonia. Ao contrário, a alegoria tende a interagir com fraturas históricas e violência, especialmente quando observada da perspectiva dos derrotados. (Idem).

Nos últimos anos, o conceito tem contribuído bastante para os estudos sobre cinema e demais expressões artísticas visuais. Diante do que foi exposto, torna-se pertinente observar o papel que a linguagem alegórica possui para o cinema, se

considerarmos, ainda, a variedade de estratégias alegóricas presentes nos trabalhos de uma gama de cineastas.

Sobre o cinema e a fotografia, mais especificamente, Walter Benjamin teceu uma série de considerações profícuas para o nosso trabalho. Segundo ele, o cinema possuiria uma função política e terapêutica fundamental para o homem moderno, porque a forma pela qual a câmera abriria a experiência do inconsciente ótico seria correlata ao modo como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional:

Se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas conseqüências, engendrou nas massas – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico – perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa. A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constitui um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos dos Estados Unidos e os filmes de Disney produzem uma explosão terapêutica do inconsciente (BENJAMIN, 1980: 190).

O cinema, desse modo, revelaria mudanças profundas para a percepção humana, além de ter exercido um papel substancial para a modernidade do século XX. Nessa perspectiva, Mirian Hansen afirma:

Se quisermos compreender o que houve de radicalmente novo e diferente na modernidade do século XX, temos também de reconstruir o apelo libertador do “moderno” para um público de massa – um público que era, em si mesmo, tanto um produto quanto uma vítima do processo de modernização. Dessa perspectiva, o cinema não constitui apenas uma entre várias tecnologias de percepção, tampouco refletiu o ápice de uma determinada lógica do olhar; ele foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados (HANSEN, 2001, p. 502).

Os debates que têm orientado os estudos de cinema na contemporaneidade tendem a observar, ora o seu caráter controlador e ideológico, ora o seu significado enquanto possibilidade emancipatória para as massas. Retomando as considerações de Ismail Xavier no tocante à possibilidade de uma dimensão alegórica na prática cinematográfica, um dos aspectos mais relevantes em seu texto corresponde à noção de

“alegoria nacional”, cujo debate em torno de problemáticas como “destino nacional” ou “caráter nacional”, têm se apresentado como uma forte estratégia alegórica utilizada por diversos cineastas ao longo da história do cinema:

O cinema como arte popular surgiu num tempo em que o nacionalismo era uma das forças determinantes da história européia e americana, e a sua história na primeira metade do século passado esteve intimamente ligada à competição entre países. Ele fez parte da expressão de rivalidades nacionais na Europa e da construção da hegemonia norte-americana após a Primeira Guerra Mundial, num processo que consolidou a dominação dos Estados Unidos sobre a América Latina e outras regiões “subdesenvolvidas” do globo. Nesse contexto histórico, a produção cinematográfica – assim como as feiras industriais e os palácios de cristal do século XIX – tornou-se outro fórum para a exibição de valores nacionais e conquistas técnicas na arena internacional, um índice de modernização e poder que levou diversos países a encarar seus esforços de aperfeiçoar seu cinema como estratégia privilegiada de afirmação nacional e, às vezes, como uma celebração de sua hegemonia. Essa estratégia encontraria seu ápice nos casos em que o assunto do filme era a própria história do país ou uma representação disfarçada de uma “vocação nacional” para conduzir ou salvar a humanidade em tempos de crise (XAVIER, 2005, p. 366).

Por outro lado, a categoria “nação” se transformou em um conceito extremamente problemático e que sugere uma série de discussões, ainda mais na cena contemporânea, marcada por traços culturais, econômicos e sociais amplamente globalizados. Mas, ainda que o ideal de nação tenha perdido seu lugar de destaque, os teóricos da arte tenderão a afirmar que a produção de estratégias alegóricas, capazes de satirizar a idéia de “identidade nacional”, são extremamente importantes para o pesquisador que deseja compreender uma dada realidade social.

Os filmes que insistem em trabalhar uma dimensão alegórica voltada para o “nacional”, sugerem, além disso, que “uma percepção genérica da nação pode ser crucial para a discussão não apenas de assuntos de natureza claramente política, mas também de estilos de vida privados” (*Idem*).

Com propósitos diversos, o cinema brasileiro tem nos dado inúmeros exemplos de estratégias alegóricas utilizadas no tratamento dado à história do país. Por intermédio de alegorias com perspectivas ora “pedagógicas”, ora estritamente “paródicas”, o

cinema nacional possui uma vasta produção de filmes que projetam alegoricamente uma discussão a respeito do que seria identificado como “identidade brasileira”.

Recorrendo novamente a Robert Stam e Ella Shoahat, a linguagem alegórica é extremamente importante e marcante no cinema latino americano e, em especial, no cinema e na cultura brasileira. Segundo os autores:

Na história mais recente do cinema do Terceiro Mundo encontramos ao menos dois veios principais de expressão alegórica: primeiro, as alegorias nacionalistas teleológicas (de inflexão marxista), quando a história é revelada como o desenrolar progressivo de um desenho histórico imanente; segundo, as alegorias de auto-destruição modernistas, em que o foco muda para a natureza fragmentária do próprio discurso, e em que a alegoria é utilizada como instância de linguagem-consciência privilegiada no contexto da perda de perspectiva histórica maior. Uma terceira variante, indistintamente teleológica ou modernista, poderia ser encontrada em filmes nos quais a alegoria serve como uma forma de camuflagem protetora contra regimes censores, em que se usa o passado para falar do presente (STAM e SHOHAT, 2006, p. 390)

Nesse sentido, poderíamos encontrar dimensões alegóricas nas chanchadas dos anos 1950, no Cinema Novo ou nas comédias eróticas da década de 1970, já que os filmes, cuja narrativa encontra-se centrada na esfera do privado, podem projetar uma dimensão social e política na forma de alegoria nacional. Ou seja, a história de uma família ou de um indivíduo pode revelar-se como uma alegoria da situação social e política de uma dada sociedade. Entretanto, a *exegese alegórica*, ou seja, o reconhecimento da alegoria, exige uma posição extremamente ativa do seu leitor (a) / espectador (a), que assuma o papel de contraparte da máquina, responsável pelo seu funcionamento.

Segundo os autores citados acima, a história do cinema e da cultura brasileira tem revelado uma gama de manifestações artísticas, cujas dimensões paródicas e alegóricas tem sido extremamente importantes para o desenvolvimento de uma postura crítica e “debochada” frente à “cultura oficial”, à indústria cultural e à arte estrangeira. Dito isto, passaremos a discutir conceitos como carnavalização e paródia utilizando-nos de autores como Ângela Maria Dias, Robert Stam e Celso Favaretto, haja vista a

contribuição dos mesmos para a compreensão de manifestações artísticas como o Modernismo de 1920 e o Tropicalismo para a cultura e o cinema brasileiro.

1.4 Paródia, carnavalização e intertextualidade na cultura brasileira

Herdada dos estudos de Mikhail Bakhtin, que se dedicou à produção literária de autores como Fiodor Dostoievski e François Rabelais, a chamada análise intertextual tem suas origens na noção de “dialogismo”, detectada no universo de romancista russo.

Para Bakhtin:

Do ponto de vista da concepção monológica da unidade do estilo, o romance de Dostoievski é poliestilístico ou sem estilo; do ponto de vista da concepção monológica do tom, é polienfático e contraditório em termos de valor, as ênfases contraditórias se cruzam em cada palavra de suas obras (...) De fato, os elementos sumamente incompatíveis da matéria em Dostoievski são distribuídos entre si por vários mundos e várias consciências plenivalentes, são dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas; não é matéria diretamente mas esses mundos, essas consciências com seus horizontes que combinam uma unidade superior de segunda ordem, por assim dizer, na unidade do romance polifônico. O mundo da modinha combina-se com o mundo de ditirambo schilleriano, o horizonte de Smerdiakov se combina com o horizonte de Dmítri e Ivan. Graças a essa variedade de mundos, a matéria pode desenvolver-se até o fim a sua originalidade e especificidade sem rompea unidade do todo nem mecanizá-la. É como se diferentes sistemas de cálculo aqui se unificassem na complexa unidade do universo einsteiniano (BAKHTIN, 2005, p. 15)

Na trilha da concepção de “dialogismo” e “polifonia”, ou seja, da noção de que uma obra, a exemplo de um filme ou um romance, mantém incessante diálogo com outros sistemas de representação, orquestrando, dessa forma, as suas “vozes” e enunciados que fazem parte do nosso repertório cultural e que muitas vezes se encontram em conflito ou incompatíveis entre si, a chamada teoria da intertextualidade tem sido considerada como uma das principais referências para os estudos de cinema desde a década de 1960. A preocupação com filmes ou gêneros individuais é substituída pela consideração de que todo e qualquer texto mantêm relações com um intertexto.

Para Robert Stam:

A teoria da intertextualidade pode ser bem apreciada como uma resposta às limitações tanto da análise textual quanto da teoria dos gêneros. A intertextualidade interessa-se menos pelas essências e definições taxonômicas que pela “interanimação” processual entre os textos. Em

segundo lugar, o gênero aparenta ser um princípio mais passivo: um filme “pertence” a uma espécie. A intertextualidade é mais ativa, pensando o artista como um agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes. Em terceiro lugar, a intertextualidade não se limita a um único meio; ela autoriza relações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos (STAM, 2003, p. 227).

As teorias da intertextualidade que se dedicam à análise de adaptações cinematográficas de romances ou peças de teatro, por exemplo, não estão preocupadas com o antigo discurso moralista que reivindicava a fidelidade dos cineastas aos textos originais. Os teóricos, hoje, estão mais preocupados como um filme – num caso de uma adaptação, por exemplo – está relacionado a outros sistemas de representação e discursos evocados por outros textos e filmes.

Segundo o autor, a intertextualidade tornou-se um dos conceitos fundamentais para o teórico de cinema que deseja compreender a inserção de um filme em seu contexto social e político: *A intertextualidade é um conceito teórico valioso, na medida em que relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação, e não a um mero e amorfo contexto (Idem).*

Para um melhor entendimento do diálogo entre o cinema nacional e o universo rodriguiano, além da atualização cinematográfica dos conflitos e dos dramas contidos em *Os sete gatinhos*, precisamos compreendê-la no interior do seu intertexto. Acreditamos que tal exercício pode nos proporcionar um melhor entendimento do próprio contexto social e da substantiva popularização da obra de Nelson Rodrigues empreendido pelo cinema nacional a partir dos anos 1970.

Portanto, utilizando os pressupostos da intertextualidade na investigação da adaptação cinematográfica de *Os sete gatinhos* (1980), recorrerei à tipologia sugerida por Gérard Genette (*apud* AUMONT & MARIE, 2003, p.170-71) sobre as relações intertextuais de uma obra. Logo, observarei o filme de Neville D’Almeida a partir da sua 1) *paratextualidade*, ou seja, a relação dessa obra com o que a acompanhou: notas,

ilustrações, as resenhas de críticos da imprensa da época, etc, 2) a *hipertextualidade*, ou seja, toda relação que liga a adaptação ao texto original e 3) a *arquitextualidade* ou relação de pertencimento do filme ao gênero que o define mesmo que vagamente; nesse caso, privilegiaremos o gênero cinematográfico de grande impacto para o cinema nacional nas décadas de 70 e 80, conhecidas normalmente como “porno-chanchadas”. Todavia, com o objetivo de investigar o filme *Os sete gatinhos* em seu intertexto, precisamos discutir, ainda, dois conceitos bakhtinianos: paródia e carnavalização.

Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, analisa a importância das manifestações populares contidas na obra de François Rabelais e a transposição do “espírito carnavalesco” para a literatura, que o autor francês produziu por intermédio de gêneros literários como a paródia e o realismo grotesco, encontrados em *Gargântua e Pantagruel* e utilizados para satirizar instituições como a igreja e a “cultura oficial” do período:

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no mundo científico. No mundo grotesco, qualquer “id” é desmistificado e transforma-se em “espantoso cômico”; ao penetrar nesse mundo, mesmo no mundo do grotesco romântico, sentimos uma alegria especial e “licenciosa” do pensamento e da imaginação (BAKHTIN; 1993:43).

Os estudos de Bakhtin sobre a literatura de François Rabelais objetivaram compreender o “locus de inversão” exercitado pelo olhar paródico do artista sobre o seu contexto social. A partir desses estudos, Mikhail Bakhtin desenvolve uma rica contribuição para a análise literária, observando o contexto de François Rabelais através das manifestações populares, do carnaval, da cultura do riso, das paródias sacras e da linguagem blasfêmica e obscena que permeavam as praças públicas e que se fazem presentes em *Gargântua e Pantagruel*, produzindo noções como inversões carnavalescas, dialogismo paródico, heteroglossia social e artística e polifonia cultural e

textual, conceitos extremamente importantes para a análise de determinadas expressões artísticas que fazem parte da cultura brasileira.

A “carnavalização” transposta para a arte, no sentido bakhtiniano, está atrelada às idéias de ridicularização das hierarquias institucionais e de paródia, que possibilitariam aos indivíduos uma espécie de “riso catártico”, semelhante ao espírito dionisíaco, tão bem lembrado pelos escritos nietzschianos.

Entretanto, a adoção de estratégias paródicas e de inversão não está, necessariamente, ligada a uma alusão direta ao carnaval *per se*. Segundo Robert Stam, autor profundamente influenciado pela escola bakhtiniana e responsável por transpor tais conceitos para os estudos de cinema, podemos esquematizar as idéias interligadas ao espírito carnavalesco, a partir dos seguintes pressupostos:

1)A atualização dos mitos perenes da natureza,2) a ênfase da ligação entre a vida e a morte, através do sacrifício ritual e orgiástico, bastante utilizado nos estudos de Georges Bataille,3) a noção da bissexualidade e do travestismo, como inversões de papéis sexuais,4) a celebração do corpo grotesco e das partes inferiores do corpo,5) a idéia de inversão e subversão de papéis sociais,6) a imagem do mundo social como um perpétuo coroamento e descoroamento,,7) o topos do carnaval como o reino da ambigüidade alegre e locus de sentimentos de união,8) referências à linguagem obscena e ao non-sense,9) ruptura com as regras de etiqueta e de boas maneiras,10) a estética que preza pela assimetria e o heterogêneo e 11) a noção de carnaval como espetáculo participante, onde elimina-se as barreiras que separam o espetáculo do espectador (STAM, 1992, p. 46-47).

Bakhtin descreveu o “espírito do carnaval” do final da Idade Média como um festival utópico no qual o riso gozava de uma simbólica vitória sobre a opressão advinda das hierarquias institucionais; ou ainda, como uma vida alternativa, projetada por uma transcendência catártica, capaz de apagar as diferenças e instalar diferenças novas e instáveis (*Idem*). Entretanto, como utilizarmos as considerações bakhtinianas, a respeito da carnavalização, na realização de uma possível sociologia do cinema? E ainda, como analisar a cultura brasileira a partir desses pressupostos?

Em *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa* (1992), Robert Stam argumenta que embora o autor russo não tenha produzido referências sobre a sétima arte

e raramente tenha se pronunciado a respeito da América Latina, suas considerações são substancialmente viáveis para pensarmos o cinema nacional e movimentos artísticos como o Modernismo de 20 e o Tropicalismo, ambos, bastante permeados por um olhar paródico e carnavalesco sobre a realidade social brasileira.

O autor afirma que tanto na década de 1920, quanto no final da década de 60, muitos dos artistas brasileiros construíram um olhar carnavalizado no tratamento de conflitos entre arte popular x erudita, o moderno x o arcaico, cultura colonizada x metrópole, além da presença da arte “estrangeira” no cenário cultural e artístico nacional, visto pelos nacionalistas como um elemento desagregador da identidade brasileira.

Desse modo, ele argumenta que a obra *Macunaíma*, escrita por Mário de Andrade em 1929 e adaptado para o cinema em 1968, por Joaquim Pedro de Andrade, seria um exemplo emblemático, no sentido bakhtiniano, de uma representação paródica e carnavalizada sobre tais problemáticas, cujas reverberações chegam a nós até os dias atuais.

Para Stam (*Idem*), tanto o romance quanto o filme revelam quase todos os temas e estratégias bakhtinianos, tipicamente carnavalescos, como: as inversões sexuais empreendidas por *Macunaíma*, as incongruências lingüísticas, a deposição cômica de reis ridículos, as imagens freqüentes de defecação e urinação e tantas outras representações que objetivam atacar a cultura oficial, elitista e colonizada (STAM; 1992: 53).

Muitos são os autores que vêem em *Macunaíma* o exemplo mais relevante de arte carnavalesca produzida na nossa cultura, assim como são inúmeros os autores que realizaram estudos a respeito das aproximações estéticas e ideológicas nutridas entre Tropicalismo e o Modernismo da década de 1920, já que ambos se utilizaram de noções

como “antropofagia”, conceito oswaldiano que se aproxima com bastante clareza tanto das noções bakhtianas como carnavalização e dialogismo, quanto à noção benjaminiana de alegoria, por trabalharem com uma idéia de cultura não oficiais e a favor de uma estética composta de fragmentos, mesmo que esses se apresentem como heterogêneos e contraditórios.

Para Celso Favaretto (1979), o procedimento paródico contido na antropofagia oswaldiana e no Tropicalismo possuem uma preocupação desmistificadora frente a um ideal de “pureza” e de “origem”. A paródia, assim como a idéia de carnavalização, promove uma corrosão dos “modelos” e das formas totalizantes da cultura oficial:

O riso, a zombaria, a ironia, o grotesco, que saltam das construções paródicas, não são meros efeitos, mas alcançam eficácia crítica. Entretanto, ela é essencialmente ambígua: via de regra, é desmistificadora. Como está sempre ligada ao modelo que degrada, enquanto função do arquétipo negado, o riso que provoca pode ser proposto como um substitutivo do reprimido, ou do sentido que poderia ter sido e não pôde ser (...) A paródia trabalha a cultura, corroendo-a: constitui-se, assim, num dos instrumentos mais importantes de ruptura com o passado. Ela está sempre presente no processo social, sendo até mesmo característica das festas populares. Em países dependentes, como os da América Latina, aparece como uma forma crítica frequentemente involuntária, expressando a confusão dos modelos importados, correspondendo a estágios complexos e saturados. Na vida urbana, transformam os motivos e símbolos, constituídos pela imitação dos mitos difundidos pelos grandes centros e misturados aos mitos de base folclórica dos países colonizados. Expressa, assim, um movimento de descolonização: a desapropriação de um gosto, de produções, sentimentos e valores, que correspondem a um passado em crise e sobrevivem apenas como ideologia (FAVARETTO, 1979, p. 83-84).

O Modernismo de 1920 e o Tropicalismo se utilizaram de uma leitura carnalizada e paródica em seus manifestos e obras para pensar o país enquanto “cultura colonizada” e sua relação com o “outro”, a metrópole. A paródia, dessa forma, seria utilizada com o objetivo de “libertar a palavra da normalidade cultural, deslocando o acento e permitindo a reconstituição do oprimido” (*Idem*). Entretanto, será que o “espírito carnavalesco” aqui no Brasil, no sentido bakhtiniano, só se faria presente em manifestações artísticas ligadas ao Modernismo e ao Tropicalismo?

Sob esse ponto de vista, as considerações de Ângela Maria Dias em *A missão e o grande show* (1999) se apresentam como categorias extremamente importantes para compreendermos a presença desses dois movimentos culturais na construção de uma identidade artística brasileira. Segundo a autora, pensar a influência da metrópole e a criatividade colonizada têm se constituído um exercício bastante contraditório para a intelectualidade e os artistas brasileiros. Logo, ela detecta duas matrizes de construção reflexiva da nacionalidade, empreendidas no decorrer da nossa vida artística e intelectual. A primeira delas seria a matriz alegórico-paródica, cuja dimensão crítica e qualidade metonímica conformam uma espécie de dialogismo do absurdo (DIAS, 1999, p. 40).

Extremamente próxima à noção de carnavalização exposta pela teoria de Bakhtin, encontramos exemplos da matriz “alegórico-paródica” nos discursos satíricos de Gregório de Mattos, na paródia exercitada pelas Chanchadas, no cinema de Glauber Rocha, na linguagem agressiva do teatro de José Celso Martinez e em *Macunaíma*, como já foi mencionado.

Em contrapartida, a matriz “simbólico-integradora” presidiria “o projeto literário do Romantismo ontológico-nacionalista, capaz de tornar-se, nas palavras de Antonio Candido, a língua geral duma sociedade à busca do autoconhecimento” (*Idem*). Seriam exemplos dessa última matriz a representação do bom selvagem indígena, encontrada na nossa literatura romântica, além das inúmeras produções cinematográficas que exaltavam uma história oficial do país como harmônica e totalizante, empreendidas pelas investidas ideológicas do governo militar nas décadas de 1960 e 70.

Dentro das categorias propostas pela autora, onde estaria situada a obra rodriguiana e o seu olhar sobre a sociedade brasileira? Como compreender o chamado

“ciclo das pornochanchadas” e filmes a exemplo de *Os sete gatinhos*, a partir de tais referências teóricas? Seria possível uma análise das informações e representações sexuais contidas no filme *Os sete gatinhos* a partir das noções de carnavalização, paródia e dialogismo? Qual a localização dessa adaptação no seu intertexto e o seu impacto na cultura e na construção de um imaginário cinematográfico brasileiro? São perguntas que nortearão a nossa compreensão do diálogo entre o cinema nacional e a obra de Nelson Rodrigues a partir da década de 1970 e que culminou em um dos maiores fenômenos de bilheteria.

Contudo, antes de passarmos para o nosso principal foco de análise, ou seja, a leitura intertextual do filme *Os sete gatinhos*, torna-se imprescindível para o nosso trabalho apresentar a obra de Nelson Rodrigues ao leitor. Pretendemos contribuir, nas linhas que se seguem, para uma pertinente interpretação sociológica do universo rodriguiano.

CAPÍTULO II

NELSON RODRIGUES E O “TEATRO DESAGRADÁVEL”

“O personagem vive a vida, que devia ser a nossa, a vida que recusamos. Outra verdade, que julgo definitiva é a seguinte: a alegria não pertence ao teatro. Pode-se medir a força de uma peça e a sua pureza teatral pela capacidade de criar desesperos. O teatro ou é desesperado ou não é teatro.”²

2.1 O universo rodriguiano

Entre 1941, quando escreveu sua primeira peça *A mulher sem pecado* e 1980, ano da sua morte, Nelson Rodrigues demonstrou ser um dos precursores do que hoje denominamos de “artista multimídia”, ao produzir uma série de crônicas, peças, contos, romances, folhetins e telenovelas, trabalhar no roteiro de várias adaptações cinematográficas da sua própria obra, além de ter atuado em uma das suas peças como “Tio Raul” em *Perdoa-me por me traíres*, encenada em 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Segundo nos informa a pesquisa biográfica de Ruy Castro sobre a vida e obra do autor (1992), Nelson Rodrigues começou a sua carreira de escritor ainda em 1926, no jornal carioca *A manhã*, recém fundado por seu pai, Mário Rodrigues. Aos 13 anos de idade, o futuro dramaturgo iniciava a sua “etnografia” pelos subúrbios cariocas, ao tornar-se repórter de polícia, cargo que lhe fora destinado e que mais tarde serviria de recurso imaginativo e inspiração para suas peças e contos.

Segundo Sábato Magaldi (1992) e o próprio Ruy Castro, o escritor teria iniciado a sua carreira de dramaturgo devido a um motivo muito simples: a condição econômica em que o próprio se encontrava no início da década de 40. Levando em consideração o insuficiente retorno financeiro que o jornal estava lhe proporcionando,

² Comentário do autor publicado no programa da Companhia Dramática Nacional do Serviço de Teatro do Mec em 1954 e reproduzido em *Nelson Rodrigues: Teatro Completo*, publicado pela editora Nova Fronteira em 2004.

além do sucesso que peças como *A família Lero-Lero*, de Magalhães Júnior, fazia nos palcos, Nelson Rodrigues decidiu escrever uma chanchada capaz de compensar-lhe financeiramente. Contudo, após algumas páginas, *A mulher sem pecado* (1941) já havia se tornado um drama.

Com a tímida repercussão de *A mulher sem pecado*, Nelson Rodrigues decidiu escrever mais uma obra dramatúrgica. Em 1943, a segunda peça rodriguiana chega às mãos de Ziembinski, que junto ao grupo de amadores “Os comediantes”, decidiu montar a peça que viria a ser reconhecida como a obra inaugural do teatro brasileiro moderno: *Vestido de noiva*.

O contexto teatral em que foram encenadas *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, pela primeira vez, ainda não havia absorvido as revoluções técnicas e artísticas empreendidas pela Semana de Arte Moderna de 1922, consolidadas nas áreas das artes plásticas, na poesia e na arquitetura. As peças oswaldianas, que décadas mais tarde foram reconhecidas como um teatro de ruptura, amargaram nos anos 30, o confinamento ao texto, dado o atraso da nossa atividade teatral, cujos ditames estéticos restringiam-se, basicamente, ao teatro de revista popular, ao “teatro para rir” ou ao melodrama sem grandes exigências estéticas (MAGALDI, 1992).

Segundo os críticos teatrais da época, *Vestido de noiva* respondeu positivamente aos apelos de artistas e intelectuais do início da década de 1940, que reivindicavam a incorporação imediata da estética vanguardista ao teatro brasileiro, uma estética que fosse associada ao modernismo e ao experimentalismo.

Escrita em três planos – o da realidade, o da memória e o da alucinação – *Vestido de noiva* tornou-se exemplo fundamental de uma linguagem teatral moderna, onde é nítida a incorporação de elementos da arte cinematográfica, como a justaposição

de tempo e espaço, a fragmentação, além da velocidade pela qual são desencadeadas as cenas.

Manifestando um forte diálogo com a linguagem cinematográfica, a peça veio satisfazer um público cujas relações sociais estavam marcadas, substancialmente, por imperativos discursivos modernistas como “mudança” e “velocidade”, haja vista a importância dessas noções para um país em vias de modernização.

Haveria uma extrema afinidade entre o teatro rodriguiano e as estruturas dinamizadas pelo cinema, como o “flashback (que são lembranças encenadas, visíveis no palco), a agilidade com a montagem paralela de cenas rápidas, o tom espetacular das inversões, a concisão e o coloquialismo dos diálogos” (XAVIER, 2003).

Com as novidades que a montagem de *Vestido de noiva* trouxe para o espectador brasileiro, graças ao encontro de Ziembinsk com o universo rodriguiano, o recente dramaturgo foi aclamado como o responsável por revolucionar o teatro nacional. Em contrapartida, ao escrever *Álbum de família* em 1946, Nelson Rodrigues rapidamente conheceu a outra face do cenário artístico da época, ou seja, a interdição do Estado Novo e o conservadorismo dos seus espectadores e críticos.

Voltando a explorar temáticas sexuais, a peça sinaliza a assinatura grotesca do escritor sobre a imagem da família tradicional cristã, já que narra a história de uma família tomada por amores incestuosos, cuja moral e a racionalidade sucumbem aos seus descontroles emocionais e sexuais.

Diferente do que acontece em *Édipo Rei* e na tragédia grega, cujo infortúnio do incesto aparece como produto de um destino que está além do poder de interferência dos seus personagens, Jonas e D. Senhorinha, em *Álbum de família*, são os próprios responsáveis pelo mal-estar que rege as suas relações familiares, sociais e afetivas.

Dito isto, com *Álbum de família*, Nelson Rodrigues inaugura o que viria a ser denominado como o ciclo das peças “desagradáveis”, dada a inquietação que estas causavam na platéia, horrorizada com a quantidade de incestos, traições e mortes que “sujavam” a imagem da “sagrada família”.

As suas peças, sem exceção, trazem a sexualidade como palco das contradições mais nefastas do ser humano. Sábato Magaldi (1992), ao reunir a obra de Nelson Rodrigues com o consentimento do próprio autor, organizou-a em: **peças psicológicas**: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Valsa n. 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957) e *Anti-Nelson Rodrigues* (1973); **peças míticas**: *Álbum de família* (1946), *Anjo Negro* (1947), *Senhora dos Afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949); **tragédias cariocas I**: *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958) e *Boca de ouro* (1959) e **tragédias cariocas II**: *A serpente* (1978), *O beijo no asfalto* (1960), *Toda nudez será castigada* (1965) e *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962).

Primeiramente, as peças “psicológicas”, como o próprio termo já as denunciam, são caracterizadas pela “viagem interna” dos seus personagens, onde os delírios do inconsciente ou da memória são evocados durante toda a trama. Em segundo lugar, as peças míticas são marcadas por conflitos privados e situações, cuja localização geográfica e histórica não é precisamente determinada. As tragédias cariocas, por sua vez, revelariam a face mais “realista” do autor, levada ao palco por intermédio do cotidiano, da “existência próxima e palpável dos seus personagens, quem emerge das ruas e da vida suburbana carioca” (MAGALDI, 1985)³.

Não é objetivo deste trabalho tecer considerações aprofundadas sobre a linguagem teatral rodriguiana. Porém, podemos afirmar que a sua obra dialoga com múltiplos

³ Para que não sejamos injustos com a obra do autor, é preciso ressaltar que muitos são os exemplos onde uma peça ou um conto rodriguiano promove a fusão de alguns desses elementos, como o próprio Sábato Magaldi afirma.

estilos, a exemplo do expressionismo, da tragicomédia e do realismo. É importante mencionar, ainda, as principais referências intelectuais e artísticas da sua obra, que vão desde Gilberto Freyre e Manuel Bandeira a Eugene O' Neill e Fiodor Dostoievski. Embora a linguagem teatral de Nelson Rodrigues seja constantemente comparada à obra de O'Neill, romances como *Irmãos Karamazovi*, *O idiota* e *Crime e Castigo* do autor russo, exerceram um imenso fascínio e impacto no universo rodriguiano, como podemos perceber nas inúmeras referências feitas em suas crônicas e memórias:

Certa vez, um erudito resolveu fazer ironia comigo: perguntou - me: "O que é que você leu?" Respondi: "Dostoievski". Ele queria me atirar na cara os seus quarenta mil volumes. Insistiu: "Que mais?" E eu: "Dostoievski". Teimou: "Só?" Repeti: "Dostoievski". O sujeito, aturdido pelos seus 40 mil volumes, não entendeu nada. Mas eis o que eu queria dizer: pode-se viver para um único livro de Dostoievski. Ou uma única peça de Shakespeare. O mesmo livro é um na véspera e outro no dia seguinte. Nada mais denso, mais fascinante, mais novo, mais abismal do que a releitura (RODRIGUES, 1968, p. 36).

Podemos afirmar que a obra de Dostoievski foi recorrente nas leituras do escritor brasileiro, inclusive, chegando a ser revisitada em algumas das suas peças, como é o caso da influência de *Irmãos Karamazovi* em *Álbum de família* e do romance *O idiota* na peça *Bonitinha, mas ordinária*, como bem nos lembra Helio Pelegrino, jornalista e amigo do autor, em um artigo publicado em 1962, na revista *Manchete* (apud, NOVA FRONTEIRA, 2004, p. 285).

Por outro lado, enquanto os conflitos internos, tão característicos dos personagens de Dostoievski, serviram de forte inspiração literária sobre a dimensão psicológica dos personagens rodriguianos, além do seu tratamento dado à “crise de valores”, que desencadeia a atmosfera de “corrupção familiar” na qual esses personagens habitam, autores como Bandeira e Gilberto Freyre – seus amigos e contemporâneos – também foram importantes referências intelectuais para o escritor.

Eis a amarga verdade: - durante algum tempo, eu só escrevia para o Bandeira, o Drmmond, o Pompeu, o Santa Rosa, o Prudente, o Tristão, o Gilberto Freyre, o Schmidt. Não fazia uma linha sem pensar neles. Eu, a minha visão do amor e da morte. Tudo, tudo passou para um plano

secundário ou nulo. Só os admiradores existiam. Só me interessava o elogio; o elogio era o tóxico, o vício muito doce e muito vil. Pouco a pouco, os que me admiravam se tornaram meus irresistíveis co-autores (RODRIGUES, 1993, p. 151).

Nelson Rodrigues possuía estreitas relações com Gilberto Freyre na época em que este escrevia suas principais obras, ou seja, um contexto em que os pensadores brasileiros, isto é, os “inventores do Brasil”, estavam profundamente preocupados em reinterpretar a nossa cultura, a “identidade nacional”, ainda marcada pela tendência eugenista do século XIX. Nesse período, o papel da família e da sexualidade ganhou grande centralidade nas interpretações de autores como Gilberto Freyre, que investigavam sobre a formação da sociedade brasileira:

Os pensadores brasileiros, nesse contexto, re-trabalham as idéias sobre o Brasil e criam novas imagens sobre a sexualidade, sobre a formação da família e da domesticidade. Deste trabalho, emerge a figura do patriarca como símbolo da integração nacional. A família vira um porta-estandarte simbólico, e, a frase constitucional que “a família é a base de tudo”, assume um significado de integração e controle no âmbito de diminuição das preocupações sobre a suposta natureza prejudicial da composição racial da população (SCOTT, 2005, p. 224).

Hoje, embora reconheçamos o valor sociológico e estilístico da obra de Freyre, muitos são os autores que criticam a sua leitura sobre a vida social no Brasil Colônia, argumentando que o escritor teria construído um mito da fundação histórica da sociedade brasileira, baseada numa fictícia “democracia racial”, uma resolução bastante conservadora para o dilema racial brasileiro. Além disso, como afirma Nathalie Reis Itaboraí:

Revisões da noção de família patriarcal têm sido feitas, tanto de uma perspectiva histórica que aponta a existência de arranjos familiares alternativos à família senhorial; quanto à denúncia da leitura da história a partir de um olhar do dominante através da generalização equivocada de um tipo de família regional a todo o país (ITABORAÍ, 2005, p. 173).

A imagem freyreana da família patriarcal implica numa estrutura familiar onde mulheres, crianças, agregados e escravos eram mera extensão da vontade do senhor de engenho. A família patriarcal, para Freyre, seria uma unidade política, econômica e social fundamental para a definição da nossa história, se transformando em poderoso

“porta estandarte simbólico” para o discurso nacionalista e centralizador do Estado Novo, no decorrer das décadas de 1930 e 40, e revisitada posteriormente pelos arranjos ideológicos do governo militar, a partir de 1964.

Como pensarmos, desse modo, a inserção da obra de Nelson Rodrigues nesse contexto? Embora a família imaginada por Nelson Rodrigues se situe em contextos histórico-sociais distantes da “*Casa grande*” imaginada por Freyre, algumas representações rodriguianas de família, principalmente, as míticas, produzidas entre 1945 e 49, trazem informações freyreanas a respeito de um Brasil patriarcal, caracterizado pelo domínio do *pater familias* sobre a mulher, os filhos e agregados, reforçado pelo enclausuramento familiar. Todavia, nas obras de Nelson Rodrigues a positividade da família patriarcal, típica da obra de Freyre, dá lugar ao desespero e às resoluções trágicas. Este é o exemplo de *Álbum de família*, peça escrita em 1945, interdita pelo Estado Novo e encenada somente dezenove anos depois.

Na respectiva obra, a família de Jonas, o patriarca, está situada numa área rural do país, na primeira década do século XX. Jonas, pai de quatro filhos, possui um amor incestuoso por sua filha Glorinha, suprimindo tal desejo por intermédio de relações sexuais que mantém com meninas que possuem a mesma idade da filha. O desenvolvimento da peça narra a decadência do seu poder de patriarca e o desfalecimento da família, decorrente do processo de erupção das vontades reprimidas que habitavam a sua intimidade:

Jonas (gritando): Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (**fora de si**) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família!

Entretanto, a imagem do patriarca rodriguiano é caracterizada por um olhar paródico do dramaturgo sobre o ideal de “moral e bons costumes” que permeava a representação da família tradicional brasileira. O tom de paródia e deboche direcionado

ao *pater familias*, desse modo, encontra-se tanto nas obras míticas, quanto nas peças psicológicas ou nas tragédias cariocas.

Nesse horizonte, se os textos freyreanos revelam a autoridade inalienável que o patriarca exerceria sobre os demais membros da família, a obra de Nelson Rodrigues aposta na representação decadente do chefe de família, destituído do tradicional controle sobre a esposa e os filhos. Personagens como Herculano de *Toda nudez será castigada*, Sabino de *O casamento* e “Seu” Noronha, protagonista de *Os sete gatinhos*, são representados como fracos e decadentes, bem diferentes do *pater familias* “forte” e “provedor” da família tradicional hierárquica. Devido a isso, a peça *Álbum de família* teve que amargar uma relação confusa com o público, a crítica e o cenário político da época⁴, uma característica que, aliás, viria se repetir duas décadas mais tarde após o golpe de 64.

No decorrer das quatro décadas em que exerceu a atividade de escritor, seus temas preferidos foram os incestos, as traições e os crimes passionais que recheavam e ainda hoje estampam as inúmeras colunas policiais dos principais jornais brasileiros e que atingem, principalmente, as famílias das camadas sociais mais populares.

Como já foi mencionado, a produção rodriguiana situou-se entre 1941 e 1980, um importante período para a história da sociedade brasileira, se considerarmos as mudanças sociais significativas que marcaram todas essas décadas. Desse modo, enquanto as peças míticas, situadas na década de 1940, esboçam representações de um tipo familiar ainda bastante arraigada em traços patriarcais, as tragédias cariocas, por sua vez, são caracterizadas por padrões familiares já completamente permeados por valores citadinos, advindos do processo de modernização que se configurou no Brasil entre as décadas de 1950 e 80.

⁴ Além da sátira direcionada à imagem da família patriarcal, Nelson Rodrigues também discordava fortemente da concepção de “democracia racial” difundida pelo pensamento do sociólogo pernambucano. Na peça *Anjo negro*, escrita em 1948, Nelson Rodrigues radicaliza ao retratar o dilema racial brasileiro.

No entanto, as transformações ocorridas na instituição familiar, com a substituição do *pater familis* por uma moral mais urbana, tiveram seus impulsos ainda no século XIX. Em *Sobrados e Mocambos* (1936), Freyre afirma que a partir do século XIX, a família tradicional teria iniciado o seu processo de “modernização” rumo aos sobrados, diante da necessidade da constituição de um Estado moderno e uma urbanidade capaz de abrigar a presença da corte portuguesa no Brasil.

Freyre denominou tal mudança nas estruturas de sociabilidade de “reuropeização” da sociedade brasileira, caracterizada, principalmente, pelo processo que Jurandir Freire Costa chamou de “higienização” (1999), direcionada, principalmente, à instituição familiar, cujo objetivo seria oferecer cidadãos “individualizados” e capacitados para exercer atividades burocráticas demandadas por um Estado emergente.

Em *Ordem médica, norma familiar*, Costa discute o processo de normatização médica das condutas sexuais e familiares no Brasil e sua importância na formação de um Estado moderno. Ao questionar a proliferação de enunciados científicos sobre o “bom funcionamento” sexual e afetivo dos indivíduos na década de 1960, o autor chama a atenção para as origens desse processo, retomando as mudanças pelas quais passaram a sociedade brasileira a partir da segunda metade do século XIX.

Sob a influência das teorias de Michael Foucault, no tocante ao poder disciplinar e à produção de “corpos dóceis” no desenvolvimento das sociedades modernas, o autor afirma que a construção do Estado brasileiro necessitava da criação de um tipo de intervenção normativa, que não lesasse as liberdades individuais, sustentáculo da ideologia liberal e ameaçada pelas formas arcaicas em que eram arraigadas as relações intrafamiliares no Brasil, ou seja, extremamente patriarcais e auto-referentes, reforçando máximas como: “A família não gerava cidadãos e sim

parentes”. (*Idem*)

A medicina social, nesse sentido, possuiu um papel fundamental na normatização das condutas, dos sentimentos e da moral dos indivíduos, antes conduzida pela igreja católica, pela tradição e pelo *pater familias*, fatores que inviabilizavam o desenvolvimento da individuação e de um modo de vida burguês, necessário à construção do Estado moderno brasileiro e à implementação de um mercado que fosse capaz de absorver e consumir os produtos advindos da indústria européia.

O objetivo higiênico de recondução dos indivíduos à tutela do Estado redefiniu as formas de convivência íntima, assinalando, a cada um dos membros da família, novos papéis e novas funções. Estimulando a competição interna entre eles, freando aqui e ali os excessos individuais, dando novas significações aos vínculos entre homens, mulheres, adultos e crianças, a medicina higiênica formulou, enfim, uma ética compatível com a sobrevivência econômica e a solidez do núcleo familiar burguês (COSTA, 1999, p. 110).

O processo de “higienização” da família, ainda no século XIX, seria a gênese do “indivíduo psicologizado” tal qual o conhecemos nos dias atuais, que encontrou na difusão da psicanálise, na valorização do indivíduo-centrado e na cultura subjetivista da segunda metade do século XX, uma renovação.

Através das suas teorias e classificações, a medicina social do século XIX reformulava possíveis “causas” ou “fontes” de corrupção física e moral, trabalho antes exercido pela religião católica e pela tradição. A regulação médica disciplinar, nesse sentido, assumia a forma de uma militância moral, onde os indivíduos, gradativamente, começaram a agir como fiscais de higiene (*Idem*).

A regulação do sexo, desse modo, se fazia presente de maneira muito intensa na agenda “higiênica” dos médicos sociais – vigilantes da prostituição, do adultério e uma série de “desvios” ou “vícios” que poderiam ameaçar a família burguesa. Nesse sentido, o indivíduo apto a conviver neste sistema de regulação, implantado pela higiene social, seria aquele que se submetesse, em primeiro lugar, ao controle dos gestos e condutas, em segundo lugar, pela culpa, pelo sentimento de desvio moral com relação ao social e

em terceiro lugar, pelo julgamento de seus pares ou iguais (COSTA, 1999, p. 200).

A partir da articulação entre poder médico e o Estado, os higienistas, ao disciplinar o físico, o intelecto, a moral e a sexualidade, visavam multiplicar os indivíduos brancos politicamente aptos à ideologia nacionalista e à consolidação de uma classe dirigente sólida, respeitosa das leis, costumes e convenções.

As sucessivas gerações formadas por essa pedagogia higienizada produziram o indivíduo urbano típico do nosso tempo. Indivíduo física e sexualmente obcecado pelo seu corpo; moral e sentimentalmente centrado em sua dor e seu prazer; socialmente racista e burguês em suas crenças e condutas; finalmente, politicamente convicto de que a disciplina repressiva de sua vida depende a grandeza e o progresso do Estado brasileiro. Este modelo educativo será transplantado para o interior das famílias, determinando por sua vez a função dos pais junto aos filhos e dos homens junto às mulheres (COSTA, 1999, p. 214).

Segundo a ótica foucaultiana, a “catalogação” das “anormalidades” sexuais, as investigações e produção de textos e estudos relativos ao comportamento sexual, bem como as conseqüências desse processo de higienização, constituem a sexualidade enquanto discurso, ou seja, uma elaboração social que opera dentro dos campos de poder.

A medicina social e o seu processo de higienização contribuiu para assegurar a “diferença entre os sexos”. Logo, enquanto às mulheres eram reservadas as características em torno dos ideais de fragilidade, recato, predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais e a subordinação da sexualidade à vocação materna, aos homens estava reservado o papel de provedor do lar, permeado por ideais de natureza autoritária, empreendedora, racional e uma sexualidade livre.

Desse modo, a institucionalização da medicina social contribuiu para o desenvolvimento de uma organização familiar burguesa, pautado no processo de individuação, mas por intermédio de papéis e funções hierárquicas bem definidas a serem exercidas pelos seus membros.

No decorrer do desenvolvimento dessa sociedade em vias de modernização e

aburguesamento, a proliferação de terapias e debates direcionados ao “bom funcionamento” do sexo e das relações familiares objetivou extrair elementos tradicionais da vida social e adaptar algumas instituições ao desenvolvimento da sociedade moderna, onde o processo de individuação, pautado na disciplina das condutas e das emoções, fez-se necessário.

Retornando à família rodriguiana, podemos afirmar que esta revela uma dimensão arcaica da instituição familiar, ainda permeada por valores tradicionais. Além disso, os conflitos sexuais e familiares dos seus personagens quase sempre são desencadeados pela inoperância, ora dos “agentes modernizadores”, ora dos representantes da religião e da tradição.

Com um olhar tragicômico sobre a esfera privada, obras como *Toda nudez será castigada*, *O casamento*, *Os sete gatinhos*, *Perdoa-me por me traíres* e tantas outras, trazem satirizam a tensão entre valores arraigados da tradição e novos padrões comportamentais advindos do processo de individuação.

Para Maria José Carneiro, a desagregação familiar, personagem principal da obra do dramaturgo entre as décadas de 1940, 50 e 60:

Seria resultado de uma crise que parte da sociedade, ou seja, da tensão causada por dois movimentos contraditórios: a saída do indivíduo para o espaço público na construção de uma nação “moderna” sob o controle de um Estado autoritário e o retorno para dentro dos limites dos laços familiares, na busca da proteção das relações pessoais. Da impossibilidade de se realizar segundo os padrões da família patriarcal e da dificuldade de construir uma nova estrutura na família nuclear e na individuação, resulta a desagradável família de Nelson Rodrigues (CARNEIRO, 1986, p. 81).

Segundo a autora, o olhar irônico de Nelson Rodrigues sobre as relações familiares e a vida privada da sua época,

(...) não chega a apresentar uma saída para a família enquanto instituição. No entanto, a falta de perspectivas dentro do modelo vigente pode despertar no espectador a consciência da necessidade de se abrir as portas da família para a rua, para que haja uma renovação de ar e para que os novos conteúdos das relações sociais e afetivas consigam espaço e reconhecimento nos papéis familiares (Idem).

A família rodriguiana é uma representação paródica dos setores médios da sociedade brasileira de meados do século XX e, segundo os autores que se debruçaram sobre a obra do dramaturgo, ele teria exacerbado de maneira genuína a tensão entre uma estrutura familiar hierárquica e tradicional em contraposição a novos modelos comportamentais em ascensão.

Nesse sentido, a obra de Nelson Rodrigues vem fomentando uma vasta produção bibliográfica, preocupada, fundamentalmente, em conhecer os enunciados desse “teatro desagradável”. Por insistir em assuntos da vida privada, quer dizer, “nas cenas monstruosas que há por trás do buraco da fechadura” (1996), como bem o caracterizou a escritora Clarice Lispector no início da década de 1960, autores como Maria José Carneiro (1985), Ismail Xavier (2003) e Adriana Facina (2004), afirmam que a família rodriguiana seria uma representação artística extremamente pertinente para pensarmos o conflito entre modernidade e tradição, vivenciado por países cujo processo de modernização ocorreu de maneira assimétrica.

Modernas arcaicas, provincianas, tais personagens não alcançam o moderno moderno. Por outro lado, pelo que se delinea nos seus percursos, bem como pelas opiniões de quem orchestra tal repetição ad nauseum do seu infortúnio, seu deslocamento em direção a uma sociedade permissiva e de consumo não as salva das velhas contradições entre moral e desejo. O progresso dissolve valores e faz avançar a “mais cínica de todas as épocas”, nas palavras de Nelson Rodrigues; nada de melhor, portanto, coloca à vista em substituição a uma ordem patriarcal desmoralizada pelos novos costumes e minada por dentro, seja por uma galeria de maridos fracos cuja mediocridade, moralismo ou paranóia arruinam a vida conjugal. Por essas e outras vias, o escritor desenha a crítica incisiva do presente, conduzindo o processo da família a partir de um pressuposto: modernidade rima com decadência. E mergulha num mar de fraquezas humanas e corrupção (XAVIER, 2003, p.162).

O olhar rodriguiano sobre a modernidade revela, ora pessimismo e desencantamento, ora esperança, dualidade que nos remete a inúmeros teóricos que tem se dedicado à compreensão das sociedades modernas e as mudanças ocorridas nas formas de sociabilidade.

Entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a

modernização dos hábitos e condutas do brasileiro esteve a serviço da construção de um padrão de vida burguês, apto a oferecer cidadãos ao Estado. A partir da década de 50, no Brasil, os desdobramentos do processo de modernização das relações de sociabilidade passaram a ser endereçadas, substancialmente, à consolidação de uma sociedade de consumo, onde a compreensão do indivíduo-centrado é um elemento fundamental. Dito isto, como os setores mais populares da nossa sociedade vivenciaram o processo de “higienização” das condutas e das convenções, além do desenvolvimento do ideal de individuação?

Segundo Raquel Soihet (2000), com a instauração de uma ordem burguesa no final do século XIX no Brasil,

Os hábitos populares se tornaram alvo de especial atenção no momento em que o trabalho compulsório passava ser trabalho livre. Nesse sentido, medidas foram tomadas para adequar homens e mulheres dos segmentos populares ao novo estado de coisas, inculcando-lhes valores e formas de comportamento que passavam pela rígida disciplinarização do espaço e do tempo de trabalho, estendendo-se às demais esferas da vida (SOIHET, 2000, p. 362).

Das classes populares esperava-se uma força de trabalho disciplinada e para que tal objetivo fosse alcançado, eram necessárias mudanças comportamentais substantivas, principalmente, referente às mulheres – “gerenciadoras do lar” – responsáveis por desenvolver uma conduta familiar e pessoal que garantissem aos seus pares uma inserção apropriada à nova ordem.

A organização familiar das camadas mais populares assumia uma diversidade de formas, devido a sua situação econômica e à pluralidade comportamental que caracteriza a cultura popular. Sob esse ponto de vista, aquelas características referentes à diferença entre os sexos que permearam o ideal de organização familiar burguês, encontraram nas camadas mais pobres algumas peculiaridades. Como afirma mais uma vez Soihet, apesar da existência de muitas semelhanças entre mulheres de classes sociais diferentes, aquelas das camadas populares possuíam características próprias e,

porventura, conflitantes:

Como era grande sua participação no “mundo do trabalho”, embora mantidas numa posição subalterna, as mulheres populares, em grande parte, não se adaptavam às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza, fragilidade. Eram mulheres que trabalhavam e muito, em sua maioria não eram formalmente casadas, brigavam na rua, pronunciavam palavrões, fugindo, em grande escala, aos estereótipos atribuídos ao sexo frágil. (...) As atividades das mulheres populares desdobravam-se em sua própria maneira de pensar e de viver, contribuindo para que se procedessem de forma menos inibida que as de outra classe social, o que configurava através de um linguajar “mais solto”, maior liberdade de locomoção e iniciativa nas decisões (SOIHET, 2000, p. 369).

Por outro lado,

Muitas das idéias das mulheres de segmentos dominantes se apresentavam fortemente às mulheres populares. Mantinham, por exemplo, a aspiração ao casamento formal, sentindo-se inferiorizadas quando não casavam; embora muitas vezes reagissem, aceitavam o predomínio masculino; acreditavam ser de sua total responsabilidade as tarefas domésticas, ainda que tivessem que dividir com o homem o ganho cotidiano (Idem).

As condições econômicas precárias levavam as classes populares a recorrer ao sistema de concubinato, haja vista o alto custo das despesas matrimoniais. Além disso, as dificuldades do homem pobre em assumir sozinho o papel de provedor econômico de uma família, fator típico das sociedades hierárquicas e burguesas que prevaleceram no Brasil até a chamada “revolução dos costumes”, contribuíram para uma certa autonomia e liberdade sexual feminina entre as mulheres populares, elemento que entrava em conflito, ao mesmo tempo, com os ideais femininos impostos pela ordem burguesa.

Tais conflitos entre uma moral popular/suburbana e um padrão comportamental burguês também estiveram presentes na sociabilidade do “homem comum” brasileiro. Diante da precariedade das suas condições de vida, estes estavam distantes de suprir o ideal de único provedor da família e seu dominador. Recorrendo novamente a Raquel

Soihet:

Ele sofria a influência dos referidos padrões culturais e, na medida em que sua prática de vida revelava uma situação bem diversa em termos de resistência de sua companheira a seus laivos de tirania, era acometido de insegurança. A violência surgia, assim, de sua incapacidade de exercer o poder irrestrito sobre a mulher, sendo antes uma demonstração de fraqueza e impotência do que de força e poder (2000, p. 370).

Tais considerações sobre o processo de modernização, higienização e aburguesamento da organização familiar brasileira, além dos seus desdobramentos sobre as camadas populares, são extremamente importantes para compreendermos a representação criada pela obra de Nelson Rodrigues sobre essa instituição, marcada por amores incestuosos, crimes passionais, parricídios, traições e uma série de conflitos tão caros aos seus personagens, mas que ainda hoje estão presentes nas colunas policiais dos nossos jornais.

Levando em consideração as sugestões sobre o processo de modernização e aburguesamento da instituição familiar brasileira, podemos perceber em *Os sete gatinhos*, informações extremamente plausíveis sobre os conflitos de papéis que permeiam a moral e o comportamento sexual dos setores populares.

2.2 Moral e sexualidade em *Os sete gatinhos*. Quem falou em carnavalização?

A peça *Os sete gatinhos* foi escrita por Nelson Rodrigues em 1958, período marcado pelo otimismo econômico do governo de Juscelino Kubitschek, pelas reformas de base, pelo impulso urbano e industrial, pelos movimentos de migração rumo às capitais brasileiras e pela expansão da sociedade de consumo. São transformações que desencadearam mudanças significativas na esfera pública e na vida privada dos brasileiros.

Em contrapartida ao otimismo vivenciado pela maior parcela da sociedade brasileira, o final da década de 50 também foi marcado pela crescente concentração de renda e pela difusão dos ideais socialistas na América Latina e no Brasil. A Revolução cubana encorajou o engajamento político que, no Brasil, adquiriu um caráter pedagógico, visando à “conscientização” do povo brasileiro frente aos “excessos” do capitalismo.

É nesse contexto que Nelson Rodrigues constrói uma imagem peculiar sobre a

família do “brasileiro (a) comum”. Após os escândalos de *Perdoa-me por traíres* e as severas críticas direcionadas à *Viúva, porém honesta*, o escritor lança *Os sete gatinhos*, peça denominada por ele como “divina comédia”, uma paródia ao título dantesco. A história se passa num subúrbio carioca, assim como ocorre em outras peças e contos do autor e os dramas privados representados na peça são extremamente curiosos para pensarmos a sociedade brasileira da época.

Os sete gatinhos narra o conflito da família do “Seu” Noronha, que pretende casar e dar um enxoval à única filha virgem, Silene. Para isso, as filhas mais velhas se prostituem, para que Silene possa estudar em uma boa escola, no caso, um internato.⁵ “Seu” Noronha, por sua vez, é contínuo da câmara dos deputados e carrega a sua profissão como um forte estigma. Fica subjacente no drama que se alguns cargos do serviço público pagassem bem, a família não precisaria prostituir suas filhas com vistas ao tão sonhado enxoval da adolescente Silene. Um casamento bem sucedido para Silene representa, desse modo, a possibilidade de ascensão social da família. Eis um trecho da peça que revela a atmosfera conflituosa desse ciclo familiar e a falta de controle do chefe de família sobre os seus membros:

“Seu” Noronha – Pergunto quem esteve lá (no banheiro) antes de mim!

Arlete – Eu.

“Seu” Noronha – Você! Sim, você, aqui, é a que tem a boca mais suja; e a única que não topa a minha autoridade... O que é que você foi fazer lá no banheiro?

Arlete – Xixi!

“Seu” Noronha – Cachorra!

Arlete – Bate!

“Seu” Noronha – ... Mas eu não devo bater... Não tenho esse direito... Preciso me controlar...

Arlete – Contínuo!

“Seu” Noronha – Repete!

Arlete – Contínuo!

⁵ Tal aspecto nos remete à imagem da “prostituta virtuosa”, que precisa prostituir-se em benefício da própria família, presente na personagem “Sonia” em *Crime e castigo* do autor russo Dostoiévski. Nelson Rodrigues retoma esse arquétipo com a personagem “Ritinha” em *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária*, escrita em 1962.

(“Seu” Noronha dá-lhe uma bofetada)

Arlete (estrapalhando as letras) – Contínuo, sim, contínuo! Eu disse contínuo!

Hilda – Papai, eu tenho muita pena do senhor, ó papai! (para Arlete) Não chame meu pai de contínuo!

Débora – Papai, o senhor está nervoso!

“Seu” Noronha – Nervoso, eu? Logo eu! Pelo contrário: apático! Ando apático! Se eu andasse nervoso, já tinha virado a casa de pernas pro ar, já tinha posto fogo nisso tudo! Minhas filhas saem do banheiro enroladas na toalha! Mudam de roupa com a porta aberta! Vejo, aqui, a três, por dois, minhas filhas nuas. Minto?

Arlete (vingada) – Já chamei meu pai de contínuo e vou ao cinema.

O processo de decadência familiar é iniciado com a expulsão de Silene do internato, devido ao mau comportamento da garota, que havia matado a pauladas uma gata grávida de sete gatinhos, fato que deu o nome à peça.

Dr. Portela (mudando de tom) – “Seu” Noronha, o senhor já viu uma gata parir?

“Seu” Noronha (desconcertado) – Nunca.

Dr. Portela – Aliás, a pergunta não é bem essa. O senhor já viu uma morta dar à luz?

“Seu” Noronha – também não.

Dr. Portela (exultante) – Pois eu vi! E foi o que aconteceu com a gata. Sim, senhor! Estava morta e preste atenção: os gatinhos, amontoados no ventre materno, iam nascendo diante das meninas e das professoras. Quis-se tirar de perto as menorzinhas, mas foi impossível. Eram tantas! Imagine: a mãe já morta e aquela golfada de vida! Sete gatinhos ao todo.

“Seu” Noronha - Vivos?

Dr. Portela – Todos Vivos!

“Seu” Noronha – Mas, afinal, quem matou?

Dr. Portela – Sua filha!

“Seu” Noronha – Minha filha? O senhor quer dizer que minha filha...

Dr. Portela – Exatamente! Tem modos, sentimentos, idéias de menina e matou! Aquela infantilidade toda é uma aparência, “seu” Noronha, é uma aparência!

(...)

Silene (feroz) – Vocês querem saber da verdade? (trincando os dentes, numa alucinação) Pois fui eu, pronto!

“Seu” Noronha – Você, minha filha?

Silene (no gesto de quem empunha um pau e vai bater) – Matei assim!

Dr. Portela – Eu vi: esmigalhou a cabeça da gata!

“Seu” Noronha – Por quê, minha filha, por quê?

Silene (fechando os olhos, de mãos unidas, na altura do peito, como se rezasse) – Não sei.

“Seu” Noronha – Fala. Por quê?

Silene (transida) – Nojo! Ódio!

Aurora (atônita) – Ódio de um bicho que não te faria mal? Um bicho, Maninha?

Silene (numa explosão) – Gata nojenta!

(Passa a mão na boca, num esgar de nojo)

A morte da gata possui uma dimensão alegórica extremamente rica para pensarmos a ligação entre a vida e a morte, Eros e Thanatos, no universo rodriguiano, característica também presente nos estudos de Georges Bataille (2004) sobre o erotismo e as fronteiras entre interdição e transgressão, ou ainda, entre natureza e cultura. O nascimento dos sete gatinhos aparece, ainda, como o triunfo do sexo e da vida sobre a morte e a interdição, representada, ali, nas pauladas de Silene.

Após a revelação do crime da adolescente, seus familiares acreditam que Silene pode sofrer de algum distúrbio psicológico. Entra em cena o “médico da família”, outra constante rodriguiana, agente modernizador e higienizador, responsável pela substituição do poder paterno e religioso.

Como afirma Fernando Novais e Manuel Cardoso de Mello, dando continuidade ao processo de normatização médica da família, a profissão do médico, em meados do século XX, encontrava-se no topo da pirâmide social, exprimindo também a importância fundamental deste especialista para a família de classe média baixa, haja vista que seus cuidados eram direcionados não só ao corpo e à saúde física. O Médico também exercia o papel de conselheiro conjugal, de confidente do casal, orientador da educação dos filhos, fazendo às vezes o papel do psicólogo e do psicopedagogo (MELLO e NOVAIS, 2006, p. 588).

O estopim ocorre quando Dr. Bordalo revela à família que Silene estava grávida. A partir dessa revelação, a família começa a “apodrecer”, como insinua o patriarca decadente, que decide prostituir a própria filha, assim como fazia com as demais:

“Seu Noronha” (com riso hediondo para a mulher) – Gorda, nós somos escravos: tu de mim e eu de ti, não é doutor? Minha filha o espera, doutor; lá!

Dr. Bordalo (quase chorando) – Não sei por que não lhe dou um tiro, seu canalha!

“Seu” Noronha (num falso e divertido espanto) – Canalha, eu? Eu só, não! Todos nós somos canalhas! Também o senhor! Sabe por que esta família ainda não apodreceu no meio da rua? Porque havia uma virgem entre nós! O senhor não entende, ninguém entende. Mas, Silene era virgem por nós, anjo por nós, menina por nós!

O desfecho da obra ocorre quando a família descobre que o verdadeiro responsável pelo seu infortúnio era o próprio patriarca. Durante toda a peça, “Seu” Noronha faz menção ao espiritismo, manifestação religiosa bastante popular da nossa cultura, que aparece nessa “tragédia carioca” como uma espécie de oráculo. Ao “converter-se” ao espiritismo, o chefe da família começa a receber “mensagens” sobre “o homem que chora por um olho só” e que viria a ser o verdadeiro responsável pela sua ruína e sofrimento.

Ao matarem Bibelot, amante de Silene, as filhas do “Seu” Noronha percebem que este não era o verdadeiro responsável pela corrupção da família, já que ao morrer não derramara a lágrima que esperavam. Logo em seguida, Arlete acusa o próprio pai de ser o verdadeiro “demônio que chora por um olho só”:

Arlete (violenta) – Velho! Prostituíste tuas filhas e não choras? Não choras por nós e por ti? Chora, velho!

“Seu Noronha” – Estou chorando.

Arlete (apertando o rosto do pai entre as mãos) – Deixa eu ver tua lágrima... (lenta e maravilhada) Uma lágrima, uma única lágrima... (num berro triunfante) Velho! Você é o demônio que chora por um olho só! Dá o punhal, velho!

(Arlete toma-lhe o punhal. As outras agarram o velho)

Arlete (feroz, erguendo o punhal) – O punhal no olhar da lágrima!

Hilda (berrando) – Larguem meu pai! Assassinas!

(E, súbito, Hilda cai em transe mediúnico. Recebe o primo Alípio)

Hilda (com voz de homem) – mata, sim, mata velho safado! Mata e enterra o velho e a lágrima no quintal! Velho safado!

Como compreender a peça *Os sete gatinhos* a partir das referências teóricas propostas pela presente pesquisa? Em que medida os recursos que Nelson Rodrigues utilizou para dar vida aos conflitos morais e sexuais dos seus personagens, nos remetem

às considerações de Robert Stam, Mikhail Bakhtin, Ângela Maria Dias e Celso Favaretto sobre a dimensão alegórico-paródica e o “espírito carnavalesco” transposto para a arte?

A obra é composta por uma série de representações que formam um discurso bastante difundido na nossa sociedade sobre as famílias urbanas das camadas mais populares. Extremamente influenciado pelas imagens que marcaram suas experiências como repórter policial, carregadas de sangue, amor e ódio, elementos que constroem o imaginário popular em torno dos crimes passionais, Nelson Rodrigues se distancia da representação familiar “romântica”, com símbolos e fórmulas “harmoniosas”.

Os sete gatinhos, pelo contrário, satiriza qualquer menção a uma representação “simbólico-integradora”, isto é, romântica, harmoniosa e higienizada, já que consiste numa obra marcada pelo sofrimento, por imagens bizarras e vozes heterogêneas, muitas vezes incompatíveis entre si.

Muitas são as referências ao obsceno: a principal, entre elas, consiste nos desenhos de órgãos genitais que a personagem “Gorda”, esposa de “Seu” Noronha, desenha no banheiro em resposta a sua carência sexual. As varizes da personagem e o seu suor azedo, assim como as vermes de Silene, são referências constantes a uma organização familiar que não sucumbiu ao projeto “civilizador” da medicina social do século XIX. A linguagem obscena é outra característica marcante da peça, além do deboche que os personagens utilizam para se manifestarem em relação a determinadas regras de etiqueta.

A ligação entre vida e morte, freqüente em textos paródicos, é representada no acontecimento que dá o nome à peça, isto é, na “golfada de vida” que as pauladas de Silene não conseguiram controlar.

O desfecho da peça, por sua vez, é marcado por um parricídio, que dependendo

da montagem, pode convidar o espectador a participar do ritual em que o descoroamento do chefe da família é concretizado. O espectador/leitor pode ser tomado pelo “riso catártico” e “tragicômico”, que caracteriza uma obra alegórico-paródica, ou como afirmou Maria José Carneiro, pode despertar no *espectador a consciência da necessidade de se abrir as portas da família para a rua, para que haja uma renovação de ar* (1986).

No ano de 1958, a peça desagradou grande parcela do público, composto de artistas, intelectuais, jornalistas e outros setores da classe média brasileira. Dialogando com fragmentos e vozes divergentes, o autor constrói uma obra que fora recebida pela crítica sob uma variedade de posicionamentos.

Os sete gatinhos leva ao espectador um universo marcado por conflitos e sofrimentos constantes, fazendo emergir a voz dos vencidos e dos sentimentos reprimidos dentro do ciclo familiar, que vêm ridicularizar a autoridade paterna, nutrindo conflitos entre pais e filhos, senhoras “recatadas” e maridos traídos. A fórmula assimétrica dessa “divina comédia” está na mistura de elementos eruditos e populares, transformando vizinhos ou uma sessão de espiritismo em uma espécie de oráculo e D. Pedro II em um farsante. Elementos *nonsenses* se misturam ao cafonismo, situações grotescas dialogam com o realismo e o cotidiano dos subúrbios cariocas acabam mesclando-se a fragmentos do teatro de O’Neil, ao romance polifônico de Dostoievski ao cinema hollywoodiana. Em um drama convencional, talvez a narrativa ganhasse um desfecho conciliatório, no universo rodriguiano, porém, prevalece a dimensão trágica do mundo.

Ao final do terceiro ato de *Os sete gatinhos*, percebemos que não há ganhos individuais nem institucionais quando a cortina se fecha, já que a desagregação total da família e a ausência de outros modelos que possam sugerir uma renovação dessa

instituição são elementos marcantes da *catarse* rodriguiana. Ou seja, o autor desestabiliza o *status quo*, mas não oferece outras alternativas.

Segundo o dramaturgo, em defesa da sua peça *Perdoa-me por me traíres*, encenada em 1957 e acusada de sensacionalista:

A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No Crime e castigo Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós está diminuído, aplacado. Ele matou por todos (...) Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los (RODRIGUES, 1996, p. 15).

Interpretar as considerações do artista sobre a sua própria obra e utilizá-los em uma análise sociológica parece ser um exercício delicado, mas como podemos perceber, para Nelson Rodrigues, a obra dramaturgical para conseguir o seu poder de *catarse* precisa promover um choque emocional na platéia, ou seja, uma “tensão dionisíaca” no público. Recorrendo ao envolvimento emocional da platéia e não ao seu distanciamento racional, como reivindica a tradição brechtiana, Nelson Rodrigues acreditava que o teatro possuía a função de “purgação” social. Sob esse ponto de vista, o autor parece compartilhar uma noção de *catarse* próxima à perspectiva aristotélica, já que:

Para Aristóteles, a arte, sobretudo a trágica, exerce uma função, de certa forma, socialmente higiênica. Os homens têm necessidades passionais. Têm sede de emoções violentas. Ora, uma comunidade próspera e bem organizada não pode nem deve satisfazer-lhes tais necessidades. Mas a arte as satisfaz, de maneira socialmente benéfica, porque purifica as paixões, as enobrece e as harmoniza. Funciona como uma espécie de purgação, isto é, como um remédio, expelle os maus humores, liberta os anseios perigosos. Para Aristóteles, o medo e a piedade são as paixões predominantes na arte trágica (SOURIAU, 1993: 5).

Dessa maneira, tornou-se comum entre alguns estudiosos e críticos de teatro, a argumentação de que embora a obra de Nelson Rodrigues tenha levado a modernidade formal e técnica para o teatro brasileiro, a escolha de determinados temas e os conflitos que permeiam o seu universo, dialogam frequentemente com arquétipos bastante presentes nas obras míticas e nas tragédias clássicas:

Nelson Rodrigues à medida que repete, dilui a repetição na igualdade de tipos e situações, que acabam por parecer 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 (WALDMAN, 2005, p. 119).

Para Nelson Rodrigues:

O teatro agride sempre. Agredidos o autor, o diretor, os intérpretes, os personagens e os espectadores. Qualquer peça autêntica e qualquer uma é um julgamento brutal. Mas um julgamento que não absolve nunca, que só condena. Quando escrevo as minhas peças eu condeno todo mundo e a mim próprio (RODRIGUES: 2004).

Defendemos, porém, a seguinte assertiva: se a estratégia catártica de Nelson Rodrigues, por um lado, parece se aproximar da tradição aristotélica, o tratamento dado aos temas está inevitavelmente ancorado na tradição paródica e alegórica da cultura popular brasileira, que desestabiliza a intenção purgativa do criador da obra. Antes de despertar piedade e medo na platéia, como ocorre na tragédia clássica, a morte no universo rodriguiano possui uma dimensão erótica que provoca nos espectadores uma sensação de instabilidade, um “vazio alegórico”, para utilizarmos a expressão de Celso Favaretto (1979, p. 89).

Sempre ligada ao sexo e às paixões incontroláveis dos seus personagens a *catarse* rodriguiana pode ser melhor compreendida a partir da máxima de Marquês de Sade: “Não existe melhor maneira de lidar com a morte que ligá-la a uma idéia libertina” (*Apud*, BATAILLE, p. 2004). Nesse horizonte, a ligação entre Eros e Thanatos, entre interdição e transgressão, entre vida e morte, situa a obra de Nelson Rodrigues na tradição paródico-alegórica, detectada por Ângela Maria Dias em algumas manifestações artísticas brasileiras, como foi exposto no capítulo anterior.

O tema da interdependência entre transgressão e interdição, natureza e civilização, vida e morte esteve na pauta dos escritos de Sigmund Freud, Friedrich

Nietzsche e Georges Bataille. Esses escritos tiveram forte apelo entre os modernistas da década de 1920, influenciando, conseqüentemente, vários enunciados rodriguianos.

Embora muitos afirmem que Nelson Rodrigues não teria acesso aos textos de Freud, tal afirmação não exclui a influência que esses autores exerceram sobre o movimento modernista brasileiro. Suas idéias, por outro lado, foram apaziguadas pela esquerda ortodoxa, em meados do mesmo século, e popularizada somente na década de 1960, no bojo da cultura subjetivista e psicanalítica vivenciada pelos jovens da “geração AI-5”, como a denominou Jurandir Freire Costa (1985).

Um elemento interessante ainda a ser destacado diz respeito à diversidade de tratamentos estéticos que a obra rodriguiana pode assumir. Os crimes que habitam esse universo podem ser representados através de uma ambientação mais fria e cinza ou uma leitura kitsch dessa obra pode vir a ressaltar a dimensão cômica e debochada do ambiente familiar⁶.

Como já mencionamos, a obra literária, jornalística e dramatúrgica de Nelson Rodrigues corresponde a um universo significativamente extenso, produzido ao longo de quatro décadas. Dessa forma, torna-se simplório e injusto querer ajustá-la a uma determinada classificação ou “categoria sociológica”. Logo, acreditamos que o olhar rodriguiano sobre a família e a sociedade brasileira é caracterizado, sobretudo, pela ambigüidade, que revela mundos, vozes e enunciados contraditórios, capazes de rebelar-se contra o seu próprio autor, característica das obras dialógicas e polifônicas, como denominaram Mikhail Bakhtin (2005) e Robert Stam (1992).

⁶ Um exemplo de montagem carnalizada sobre a obra rodriguiana corresponde à adaptação de José Celso Martinez para a peça *Boca de Ouro*, que tivemos acesso a algumas imagens no IX Festival Recife do Teatro Nacional realizado em novembro de 2006. As imagens foram exibidas na palestra de Silvia Fernandes, professora de teoria e história do teatro no departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. O nascimento de *Boca de Ouro*, na adaptação de José Celso, faz referências diretas à adaptação de Joaquim Pedro de Andrade sobre o nascimento de Macunaíma.

Quando encenada pela primeira vez, a peça *Os sete gatinhos* foi recebida com uma hostilidade já bastante conhecida pelo autor. Por outro lado, a geração do final da década de 1950 já se mostrava bem mais receptiva a sua obra. Nesse período, *Os sete gatinhos* é interpretada pelos mais entusiastas como uma severa crítica social, direcionada à “corrupção moral” que a “ordem capitalista” estaria por instaurar na sociedade moderna, adentrando nas suas casas.

Como não tivemos a oportunidade de entrar em contato com documentos e periódicos cariocas desse período (décadas de 1950 e 60), utilizamos a documentação organizada por Adriana Facina (2004) referente às críticas direcionadas à peça *Os sete gatinhos*. Esse procedimento metodológico nos permite conhecer a dimensão *paratextual* da obra, nos termos utilizados por Genett, ou seja, a relação da peça com o que a acompanhou: notas, ilustrações, as resenhas de críticos da imprensa da época, etc. Seguem abaixo, três das observações dirigidas à respectiva obra; as primeiras são declarações de Yan Michalski e Fausto Wolff, ambas de 1967, quando a peça foi remontada; a última fora escrita por Paulo Mendes no calor da sua estréia em 1958:

O simples fato de que uma peça como Os sete gatinhos tivesse encontrado um produtor disposto a lança-la (em 1958), e um outro disposto a promover a sua remontagem (em 1967) prova a força do mito Nelson Rodrigues. Fosse esse texto de autoria de um outro dramaturgo, menos conhecido ou menos institucionalizado como gênio excêntrico, temos a certeza de que ninguém o levaria suficientemente a sério para investir nele dinheiro e trabalho. Acontece, porém, que o halo de genialidade que cerca o nome de Nelson – a partir de Vestido de noiva, a partir de mais algumas das suas obras autenticamente importantes, e até a partir de algumas falas particularmente felizes que valorizam outras peças suas, de menor expressão – acabou por se projetar também sobre as maiores aberrações literárias e dramáticas criadas pelo mesmo autor. As suas crônicas A vida como ela é, que em qualquer parte do mundo seriam apontadas como cristalino exemplo de sublitteratura, gozam entre nós de um prestígio que não depõe muito favoravelmente sobre o nosso amadurecimento intelectual; e até o grotesco guignol ora em cena no Teatro Miguel Lemos chega a ser considerado, por alguns intelectuais de indiscutível sensibilidade, como uma obra de fôlego autenticamente trágico. (...) Em Os sete gatinhos, estamos no reino dos débeis mentais, mesquinhos, pequeninos, incapazes de transcender a sua limitadíssima visão do seu limitadíssimo universo. Uma tragédia isso? Nunca! No máximo, uma frágil tentativa de transpor para o palco um vulgar e tolo folhetim popularresco. (MICHALSKI, apud FACINA, 2004, p. 72).

As declarações de Fausto Wolff, por outro lado, parecem ser mais favoráveis à escolha do dramaturgo pelo “desagradável” e o “grotesco”:

Os sete gatinhos é uma brincadeira de Nelson Rodrigues. Uma brincadeira frustrada, em grande parte, mas que só poderia ser tentada pelo “monstro”; pelo mais profissional e atuante dos nossos autores; pelo menos iniciado culturalmente, pelo mais primitivo, pelo marquês de Sade tropical, pelo mais talentoso e mais condicionado homem que já escreveu teatro nesse país.(...) Nelson tentou (...) abrir a golpes de machado uma enorme brecha na estrutura social bem comportada, pequeno-burguesa, moralista, quase romântica. Para tanto jogou com todos os elementos: foi prosaico, escatológico, ridículo, cômico, grotesco e, às vezes, poético (...) Há em Os sete gatinhos um permanente dualismo subconsciente que só agora os mais modernos autores do teatro do absurdo estão atingindo. Com quatro ou cinco falas, Nelson demonstra que os seus personagens possuem, como ele, um sem-número de “eus” a lutar dentro de si. Isso evidentemente, cria uma fronteira muito tênue entre a tragédia e a farsa rasgada.(WOLFF, apud FACINA, 2004, p. 73).

A observação de Paulo Mendes Campos, por sua vez, ressalta a dimensão “realista” do universo rodrigueano:

Entre as múltiplas dimensões desta, vou encontrar na dimensão realista – a pobreza que estiola e prostitui famílias das classes inferiores – a que me atrai e mais me interessa. (...) O desenho é perfeito, pungente, desvendando-nos a visão de outro pecado original, o pecado original do nosso tipo de civilização; a sociedade dividida em castas. Nessa ordem de idéias, o fulcro da peça pode ser o momento em que uma das filhas do velho Noronha atira-lhe ao rosto o insulto ignominioso: Contínuo! Dentro do contexto, essa simples palavra resume toda a dimensão social de Os sete gatinhos. Um contínuo que não quer ser contínuo e cujas filhas se prostituem. Uma sociedade sem segurança material ou mental, corroída pelo dinheiro e pela fricção com que as idéias e semi-idéias se transmitem entre pessoas desprovidas de dinheiro. Uma sociedade injusta e imbecilizada: na rua, em casa, no colégio, no trabalho. Uma sociedade que sofre de vermes como Silene. Uma família que apodrece dentro da ordem capitalista (CAMPOS, apud FACINA, 2004, p. 69).

No final da década de 1950, o cenário artístico brasileiro encontra-se fortemente marcado pela decadência das Chanchadas, pelo Neo-realismo italiano e pela política cultural de esquerda, que irá tornar-se hegemônica na década seguinte. Tal preocupação com o realismo, com o cotidiano das classes oprimidas e elementos dessa natureza, pode ter contribuído para a dimensão mais “realista” da obra de Nelson Rodrigues, mesmo que este autor fosse confessamente contrário às políticas culturais de esquerda e tenha se utilizado de outros elementos narrativos e estéticos para compor um realismo ao seu modo.

Dito isto, enquanto nas décadas de 1960 e 70, o autor será frequentemente associado à ala direitista e “reacionária” da intelectualidade e do cenário artístico brasileiro – devido aos sucessivos embates e críticas direcionadas à “esquerda festiva” presentes nas suas crônicas diárias para o jornal *O Globo* – no ano de lançamento de *Os sete gatinhos*, em contrapartida, a respectiva obra foi proclamada como um exemplo de crítica social à ordem capitalista e burguesa.

Mas a obra de Nelson Rodrigues possui um diferencial no seu tratamento dado às “experiências palpáveis” dos subúrbios cariocas e daqueles que estavam “à margem” do “desenvolvimentismo”. Se entre os intelectuais de esquerda tal elemento ganhava uma caráter engajado e pedagógico, com vistas a uma revolução social das classes oprimidas, produzindo alegorias “teleológicas marxistas”, como definiram Robert Stam e Ella Shohat (2006), em Nelson Rodrigues, a *mimese* trabalhada se distancia do realismo convencional que marcou a ala mais ortodoxa e engajada da nossa esquerda. Para isso, o autor vai buscar no grotesco, no *nonsense* e na comédia, as principais características para suas “tragicomédias suburbanas”, elementos que as aproximam mais de uma visão debochada e autodestrutiva da realidade social, presente no Modernismo de 1920 e retomada pelo Tropicalismo.

Por fim, é importante não desviarmos do objeto central da presente pesquisa, que corresponde em observar o olhar cinematográfico de Neville D’Almeida sobre esse universo de *Os sete gatinhos*, bem como o seu diálogo com o cenário “neo-antropofágico”. É importante ressaltar, antes de dar continuidade ao trabalho, que já no final da década de 1950, a obra de Nelson Rodrigues começa a ser adaptada para as telas de cinema, processo que irá, aos poucos, desencadear na consagração do autor entre os setores mais populares da sociedade brasileira.

CAPÍTULO III

O IMPACTO DO “TEATRO DESAGRADÁVEL” NO CINEMA NACIONAL

“Toda família tem um momento que começa a apodrecer. Percebeu? Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. E lá um dia, aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo”⁷.

3.1 Nelson Rodrigues e o cinema brasileiro

A primeira obra de Nelson Rodrigues adaptada para o cinema foi *Meu destino é pecar*, dirigido pelo argentino Manuel Pelufo em 1952 e produzido pela companhia cinematográfica Maristela. Segundo Hernani Heffner (2005, p. 19), o filme é marcado por uma linguagem melodramática e gótica. O resultado final não teria agradado nem ao escritor, nem ao público brasileiro da época. Segundo Heffner, o diretor teria errado ao diminuir os excessos que dão uma dimensão rocambolesca à trama, “reduzindo o cipoal de desejos, traições e mal entendidos, inviabilizando a carga hiperbólica e repetitiva que retira esse universo de sua banalidade cotidiana” (*Idem*).

Entre 1952 e 2004, o cinema brasileiro realizou 20 adaptações da obra de Nelson Rodrigues, encontrando o maior número de produções no final da década de 70 e início de 80. Ismail Xavier (2003, p. 161) classifica a presença das constantes rodriguianas no cinema nacional em três “ondas de adaptações”, acrescentando-lhes o chamado “momento Jabor”, que ele analisa separadamente.

Esses ciclos de adaptações estariam classificados em: “A primeira onda” (1962-66), marcada pelos trabalhos: *Boca de Ouro*, produzido por Nelson Pereira dos Santos em 1962, *Bonitinha, mas ordinária* de 1963, dirigido por J. P. de Carvalho e Jece Valadão, *Asfalto selvagem* e *A falecida*, realizados por J. B. Tanko e Leon Hirszman,

⁷ Fala do personagem Peixoto em *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária*, peça escrita por Nelson Rodrigues em 1962 e adaptada duas vezes para o cinema nacional: em 1963 por J. P. de Carvalho e em 1980 por Braz Chediak.

ambos, em 1964, *O beijo* (1965) de Flávio Tambellini e *Engraçadinha depois dos trinta*, dirigido por J. B. Tanko em 1966 (*Idem*). *Boca de Ouro* (1962), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e *A falecida* (1964), adaptada por Leon Hirszman, compõem as leituras cinemanovistas da obra do dramaturgo, cuja influência do neo-realismo italiano tornou-se presente.

Em *Boca de Ouro*, Nelson Pereira tentou realizar um diálogo entre o universo rodriguiano e a política cultural de esquerda em voga na época, marcado pelo “nacional-popular”, o que ocasionou uma recepção mais favorável com o público. Em contrapartida, *A falecida* de Leon Hirszman já não teria conseguido essa articulação. Críticos afirmam que a leitura extremamente politizada do diretor teria sufocado a dimensão cômica do texto original.

Para muitos dos seus críticos, *A falecida* de Leon Hirszman “é um filme sobre o povo, mas não para o povo; sobre o subúrbio, mas não para o subúrbio” (Araújo, 2005, p. 23). Dito isto, as impressões de Nelson Rodrigues a respeito da interpretação de Nelson Xavier em *A falecida* demonstra, em certa medida, a dificuldade de entrosamento entre a linguagem seca, o tom sério e engajado da vertente cinemanovista de Hirszman e a comicidade presente no universo daquele que viria a ser chamado mais tarde de o “bardo dos subúrbios”:

Quando Leon Hirszman fazia “A falecida”, passei no estúdio. Ou por outra: – não era estúdio. Leon estava filmando numa casa funerária, ali, entre Estácio e a “Manchete”. Cheguei e fiquei olhando. Era o Nelson Xavier que estava representando. Quando ele acabou, eu, desesperado, chamei-o, de lado. Disse-lhe: – “Escuta, Nelson. Você está o próprio Sir Laurence Olivier.” Durante uns vinte minutos, tentei convencê-lo. Nelson Xavier fazia um jucundo, dionisiaco, erótico papa-defuntos. E mais do que isso: – era o cafajeste, o nosso cafajeste. Pois, ali, o Nelson Xavier fazia o anticafajeste. Disse-lhe o diabo para doutriná-lo. Expliquei-lhe que o inglês, tal como o imaginamos, não existe, jamais existiu. A Inglaterra era uma paisagem sem ingleses. Só uma vez aparecera, lá miraculosamente, um inglês. Foi quando o brasileiro Antonio Calado passou uma temporada em Londres. Falei, falei, e o Nelson Xavier não acreditou: – foi, até o fim, o próprio Antonio Calado. Mais tarde, já com “A falecida” na rua, o excelente ator teve remorso tardio, e veio-me dizer: – “Você tinha razão”. Vendo o filme, percebera que todo o seu comportamento era do puro Antonio Calado e, pois, do antibrasileiro, do anticafajeste, do antipulha. E não havia, na sua interpretação, nada do

extrovertido ululante, do canalha magnífico e comovente (RODRIGUES, 1968: 291-92).

O filme *A falecida* não foi bem recebido pelo público brasileiro, tornando-se um fracasso de bilheteria e um prejuízo para o dramaturgo, já que este teria concordado em produzir a adaptação junto com o seu filho Jofre Rodrigues.

Distante das leituras cinemanovistas sobre a obra de Nelson Rodrigues, críticos como Adilson Inácio Mendes, Hernani Heffner e João Carlos Rodrigues (2005, p. 21-25) afirmam que produções como *Bonitinha, mas ordinária* (1963) de J.P. de Carvalho, *Asfalto selvagem* de 1964, dirigido por J.B. Tanko e *Engraçadinha depois dos trinta* do mesmo diretor, produzido dois anos depois, seriam filmes marcados pelo naturalismo mais convencional, onde as imagens e representações rodriguianas foram ajustadas ao clima de “desrecale sexual” que marcou o cinema brasileiro no início da década de 1960 (*Idem*).

Tais filmes fazem parte da “primeira onda” de adaptações da obra de Nelson Rodrigues, sugerida por Ismail Xavier. Embora o cinema brasileiro estivesse promovendo um ambiente de questionamento e mudanças comportamentais, em meio ao clima de “desrecale sexual”, as produções desse período foram majoritariamente marcadas pelo engajamento político, pelos debates em torno do nacional-popular, pelo neo-realismo italiano e a busca de uma estética que dialogasse com o miserabilismo do país, além de uma forte preocupação com a linguagem e com a forma, influência do cinema de Eisenstein e do formalismo russo, referências significativas no Cinema de Glauber Rocha e nos debates que as artes plásticas viam promovendo no Brasil desde os concretistas.

Dito isto, no início da década de 1960, o cenário artístico brasileiro e o cinema, em especial, estavam atravessados por questões em torno do papel social do intelectual e do artista, bem como sua relação com o Estado e com o público frente às

desigualdades sociais, fatores que desembocaram em produções como *Vidas secas* (1963) de Nelson pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) Glauber Rocha e *Os fuzis* (1965) de Ruy Guerra.

Com a instauração de um regime antidemocrático de direita em 1964 e, posteriormente, com o acirramento do autoritarismo político e da censura imposta a vários tipos de manifestações culturais e artísticas, a partir do decreto AI-5 em 1968, os cenários artístico e cinematográfico, predominantemente marcados por uma política cultural de esquerda, passam a ter uma relação complexa com o Estado e com os órgãos censores.

Em relação ao cenário cinematográfico, o Estado passa a dedicar uma atenção maior, característica até então inédita para a história do cinema nacional. Com a criação da Embrafilme em 1969, fica claro o papel que o Estado militar passa a conferir ao cinema: a consolidação de uma indústria com investidas ideológicas, que impulse a “integração nacional”. Segundo José Mario Ortiz Ramos (1983, p. 117), haverá uma gradativa convergência entre as mudanças na concepção em torno do nacionalismo e da cultura brasileira, assumidas por antigos cinemanovistas e a política cultural estatal, que passa a ser extremamente centralizadora no decorrer da década de 70, com a ajuda do Plano Nacional de Cultura e da Embrafilme.

Sobre a ligação entre os cineastas oriundos dos movimentos de esquerda e o projeto da Embrafilme, articulado pelo regime autoritário de direita, Marina Soler Jorge afirma que: “A relação desses cineastas com a Embrafilme se explica pela busca da industrialização do cinema brasileiro como parte de um desenvolvimento nacional e a tentativa de levar os problemas culturais para o interior das preocupações do Estado” (SOLER, 2003, p. 161).

O cenário cinematográfico brasileiro, assim como outros setores da classe artística, sofreu mudanças consideráveis com o golpe militar e o posterior acirramento da censura, decretado pelo AI-5. Com a implementação de um governo autoritário em convergência com os interesses econômicos das classes dirigentes, além da consolidação e expansão dos meios de comunicação de massa, o artista brasileiro passa a repensar o papel da arte naquele contexto, seu diálogo com o público e a compreensão acerca dessa sociedade.

Por outro lado, autores como Roberto Schwarz (2005) e o próprio Renato Ortiz Ramos (1983), irão sugerir que mesmo iniciado o período mais repressor da ditadura em 1968, o cenário cultural e artístico brasileiro irá vivenciar um clima progressista, principalmente, com a emergência do movimento tropicalista.

O chamado “Tropicalismo” ou “Neo-anthropofagia” encontrou um repertório cultural e um cenário artístico que mesclava: desencantamento político, conservadorismo comportamental, presente tanto na esquerda mais ortodoxa, quanto na ala direitista, experimentalismo artístico, remanescente dos movimentos concretistas e neo-concretistas, o diálogo com a cultura *pop*, a influência dos movimentos jovens conhecidos como “contracultura” e a antropofagia oswaldiana do Modernismo de 1920. Como nos mostra Ismail Xavier:

Neste momento, passamos de uma arte pedagógico-conscientizadora para espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens pop que marcaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que, na origem (Estados Unidos), tinham outro sentido. A ironia dos artistas privilegia a sociedade de consumo como alvo, num momento em que, no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da indústria cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída a rebeldia. A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos: o cinema reincorpora a chanchada, os artistas trabalham com maior nuance as ambigüidades do fenômeno Carmem Miranda, antes reduzida a um paradigma do colonialismo; a vanguarda flerta com o Kitsch, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional (XAVIER, 2001, p. 29).

O Tropicalismo tem sido reconhecido como um ponto de ruptura em níveis comportamentais, político, ideológico e estético. Um movimento artístico que optou em trabalhar com a colagem de elementos heterogêneos, visando à construção de um olhar paródico e alegórico sobre a cultura brasileira, retomando o aspecto antropofágico do modernismo da década de 1920 e o experimentalismo eisensteiniano. Além dessas influências, os tropicalistas retomaram a discussão em torno da arte brasileira frente à cultura estrangeira, em um contexto em que os artistas precisavam redefinir a sua relação com o mercado e a indústria cultural.

Segundo Ismail Xavier, no período pós *Terra em transe* (1967) e sob a atmosfera tropicalista, a sociedade brasileira teria representado “a perda da inocência diante da sociedade de consumo e mobilizou o dinamismo do próprio mercado para tentar uma radicalização de seu poder dissolvente do lado patriarcal, coisa de família, da tradição nacional” (*Idem*).

Os tropicalistas, no bojo dos movimentos jovens, difundidos no mundo inteiro, contribuíram para promover um questionamento na esfera do comportamento, da “ideologia burguesa”, da sexualidade e dos traços arcaicos da nossa cultura em contraposição a um ideal de modernização.

Em um artigo dedicado ao movimento, Marcos Napolitano e Mariana Martins Villaça (1998), afirmam que duas perspectivas, aparentemente divergentes, marcam o olhar analítico sobre a postura tropicalista diante das mudanças culturais e políticas ocorridas na sociedade brasileira da época. Referindo-se aos trabalhos *Impressões de viagem* (1980), escrito por Heloisa Buarque de Hollanda e *Tropicália: alegoria, alegria* (1979) de Celso Favaretto, os autores afirmam:

Nestes dois livros, que se tornaram clássicos para o estudo dos anos 60, temos duas posições de fundo que ajudam a sintetizar os grandes eixos percorridos pelo debate historiográfico sobre o Tropicalismo: em Favaretto, fica sugerida a idéia de que a “explosão” tropicalista encaminhou uma “abertura” político-cultural para a sociedade brasileira, incorporando os

temas do engajamento artístico da década de 60, mas superando-os em potencial crítico e criativo. Se o Tropicalismo foi produto de uma crise, ele mesmo apresentou os caminhos, nem sempre unívocos, para a “solução” dos impasses. Em Heloísa Buarque de Hollanda o Tropicalismo seria o fruto de uma crise, tanto dos projetos de poder dos anos 60 (à esquerda, obviamente), quanto da própria crise das vanguardas históricas. Em poucas palavras, no primeiro autor temos a “explosão colorida”, uma abertura cultural crítica, liderada pelo campo musical. Na segunda, uma “implosão” político-cultural, perda do referencial de atuação propositiva do artista-intelectual na construção da história (NAPOLITANO, 1998, p. 03).

Para Celso Favaretto (1979), o tropicalismo retém o sincretismo da antropofagia oswaldiana junto à pesquisa de técnicas de expressão, adicionando o humor, a atitude anárquica em relação aos ideais burgueses mais a tendência em conciliar expressões culturais em conflito. Ou seja, suas manifestações estavam a serviço da valorização de aspectos grotescos, eróticos, obscenos e ridículos, enquanto “cacos”, fragmentos da “originalidade nativa”, capazes de assumir uma postura de confronto diante daquilo que Oswald de Andrade denominou de “prática culta da vida” (1979, p. 35). Dito isto, fica claro como tais manifestações se aproximam da noção de carnavalização descrita por Mikhail Bakhtin (1993) e a idéia de alegoria, que promove uma estética feita de ruínas e fragmentos, como sugeriu Walter Benjamin (1986)⁸.

Entretanto, o clima de “neo-antropofagia” que permeava nossa cultura naquele momento possuía suas peculiaridades e diferenças em relação ao “primitivismo” oswaldiano. Ainda segundo Favaretto:

De início é preciso lembrar que representam os momentos terminais de inserção dos imperativos básicos da arte moderna: experimentalismo (ênfase no processo produtivo, espírito de paródia, alegorização, visão grotesca e carnalizada do mundo); conflito entre a exigência de nacionalização estética e o cosmopolitismo da prática artística; explicitação da situação

⁸ Os tropicalistas, nesse sentido, reavaliaram uma série de imagens, personagens, sons e representações do nosso repertório cultural em busca de uma leitura alegórica, paródica e fragmentária sobre a sociedade brasileira. O deboche de Torquato Neto em um artigo intitulado *Tropicalismo para iniciantes*, no auge do movimento em 1968, afirma: *Porta-voz do movimento, por enquanto, é o jornalista e compositor Nelson Motta, que divulgou esta semana, num vespertino carioca, o primeiro manifesto do movimento. E faz dele, entre outros: Caetano Veloso, Rogério Duarte, Gilberto Gil, Nara Leão, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Antônio Dias, Chico Buarque, Valter Lima Jr. e José Carlos Capinan. Muitas adesões estão sendo esperadas de São Paulo e é possível que Rogério Duprat, Júlio Medaglia e muita gente mais tenham inscrições efetuadas imediatamente. O papa do Tropicalismo – e não poderia faltar um – pode ser José Celso Martinez Corrêa. Um deus do movimento: Nelson Rodrigues. Uma musa: Vicente Celestino. Outra musa: Gilda de Abreu (apud Calado, 2000, p. 180).*

problemática da arte. Esta inserção, nos dois casos, deu-se pela devoração da tensão existente entre os elementos locais e os importados, compondo projetos de ruptura cultural. (...) No tropicalismo a justaposição do arcaico e do moderno não se dá apenas como tratamento moderno dos fatos arcaicos, pois ela já se encontra no material mesmo. Isso se vê na crítica tropicalista, particularmente em seu procedimento estético específico, o cafonismo: ao destacar e exacerbar o mau gosto como dado primário de conduta subdesenvolvida revela, através do corte e da amplificação dos elementos discordantes, as modalidades que caracterizam a desinformação da intelligentsia brasileira. A distância entre as duas antropofagias é histórica; correspondeu ao processo de instauração no Brasil das propostas do modernismo e ao de revisão e crítica de suas formulações estéticas e culturais. O interesse pelo tema da originalidade nativa e a conseqüente reação à fascinação da cultura européia, no modernismo, sofreram mudanças substanciais na década de 60. As discussões sobre a originalidade da cultura brasileira foram deslocadas pelo debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os político-econômicos; como que o conflito entre modelos artísticos importados e formas locais passa necessariamente a fazer parte das discussões ideológicas provocadas pela situação institucional pós-64 (FAVARETTO, 1979, p. 38).

Paralelamente ao clima de “neo-antropofagia” que permeava o cenário artístico brasileiro, a chamada “revolução dos costumes” ou os movimentos “liberacionistas” ganhavam repercussão entre os nossos jovens de classe média. Ao longo da década de 70, o cinema nacional assiste à proliferação de produções que optam pelos dramas de família e questões da vida privada no lugar de temáticas políticas e sociais, quem se transformaram em alvos fáceis de censura a partir do AI-5.

Segundo Ismail Xavier, cineastas como Arnaldo Jabor encontraram na obra de Nelson Rodrigues a possibilidade de produzir uma observação política a partir de um autor já consagrado popularmente, conhecido pela sua carga melodramática e paródica e que projetava alegoricamente uma crítica social sobre o país em seus textos, com a ajuda da sexualidade e dos conflitos intrafamiliares dos seus personagens.

A trajetória de Jabor sintetiza um movimento de tematização da decadência bem próprio do cinema brasileiro dos anos 70, com seu exemplo sendo o mais bem sucedido na articulação entre crise paterna, precariedade juvenil e desordem familiar dentro de um laboratório dramático apto a servir de metáfora para toda a sociedade e condensar o declínio da figura masculina no conflito entre o arcaico e o moderno, na passagem de gerações (XAVIER, 2003, p. 187).

Antes de iniciar o seu diálogo com a obra de Nelson Rodrigues, a trajetória cinematográfica de Arnaldo Jabor estava marcada por dois longas: *Opinião pública*

(1967) e *Pindorama* (1971). Enquanto *Opinião pública* está atrelada a uma linguagem mais próxima ao “cinema verité”, trazendo à tona idéias e conflitos da classe média brasileira pós-64, *Pindorama* é marcado por um olhar *alegórico-paródico*, ao retratar o Brasil colônia com humor, deboche e crítica.

Em *Pindorama* podemos perceber, através do tom debochado dos personagens e do cenário, a influência do movimento tropicalista e a atualização antropofágica da década de 1920. Logo, torna-se visível a construção de um olhar paródico de Arnaldo Jabor sobre as imagens oficiais do Brasil colonial e dos seus atores sociais, que muitas vezes foram representados pela história oficial por imagens imbuídas de representações *simbólico-integradoras*, que no século XX, estariam presentes nos seus ideais românticos e nacionalistas exaltados pela investida ideológica do governo militar, assim como havia ocorrido, anteriormente, na era getulista ou ainda no século XIX, durante o processo de “independência” política do país.

Toda nudez será castigada (1973), por sua vez, representa um divisor de águas na trajetória de Jabor. A partir desse filme, o cineasta abdica da sátira de Gregório de Mattos, presente em *Pindorama*, e desloca o seu olhar cinematográfico para os dramas privados da classe média brasileira, que desembocarão nas suas produções futuras como: *O casamento* (1975), outra adaptação rodriguiana, *Tudo bem* (1978), *Eu te amo* (1981) e *Eu sei que vou te amar* (1986).

Em 1973, o cineasta encontrou na obra de Nelson Rodrigues, a oportunidade de inserir-se definitivamente no mercado cinematográfico, produzindo, porém, uma contravisão do “Brasil harmonioso”, sustentado ideologicamente pelo regime ditatorial com a ajuda da nossa tradição romântica. É curioso e importantíssimo ressaltar, contudo, os aspectos contraditórios que permeavam não só a lógica política, econômica e ideológica que revestia o Estado militar, mas suas investidas direcionadas ao

desenvolvimento do cinema brasileiro. Quer dizer, se por um lado, a estrutura econômica do governo da época encontrava-se marcada pela lógica do desenvolvimentismo econômico, pelas reformas de base, pela expansão do mercado e por novos padrões de consumo – que requer transformações significativas nas relações de sociabilidade e na família tradicional, haja vista a importância do desenvolvimento da individuação entre os membros de uma sociedade que se pretende moderna e de consumo – por outro, o Estado revelava sua dimensão arcaica e contraditória ao exaltar o *pater familias* e elementos da tradição como pontos de apoio ideológico, cujos propósitos eram estritamente integradores.

Com o objetivo de reconstruir um ideal de “identidade nacional”, centralizadora, unificada e harmoniosa, de caráter estritamente *simbólico-integrador*, como sugere a matriz identificada por Ângela Maria Dias (1999), as políticas culturais orquestradas pelo Estado manifestaram a simpatia pela utilização de textos históricos e literários que exaltavam uma imagem romântica do país, recorrendo a “fatos”, mitos e personagens de um passado “heróico”. O filme de Carlos Coimbra *Independência ou morte* (1972) é emblemático, nesse sentido.

Paralelamente à política *simbólico-integradora* do Estado, direcionada à produção cinematográfica, muitos cineastas remanescentes do Cinema Novo ou do Cinema Marginal continuaram produzindo obras significativas, muitas vezes em diálogo com a própria Embrafilme. Mas a proliferação e o sucesso das chamadas “comédias eróticas” chamou bastante atenção dos dirigentes da empresa e de cineastas das mais diversificadas tendências e posições políticas dentro do cenário cinematográfico. Como afirma José Mario Ortiz Ramos, *a articulação que se estabelece entre, uma produção de caráter comercial – florescendo a comédia erótica, que eventualmente recebe financiamento do Estado – e uma produção “cultural” (o*

filme “histórico” ou “literário”) delinea a forma global da ação ideológica do Estado para o campo cinematográfico (RAMOS, 1983, p. 98).

Diante de tais configurações na cena cinematográfica da época, a inserção de filmes como *Toda nudez será castigada* é um exemplo plausível das contradições que norteavam tal cenário. Embora a obra rodrigueana possuísse um apelo erótico ao gosto dos anseios econômicos da empresa, seus personagens e dramas caracterizam-se, como já foi observado anteriormente, por uma visão extremamente paródica e debochada sobre a instituição familiar e a sociedade brasileira, ou seja, uma contravisão do Brasil harmonioso e unificado que o Estado procurava inocular na década de 70.

O chamado “momento Jabor” – um intermezzo entre a primeira e a segunda onda de adaptações sugeridas por Ismail Xavier (2003, p. 285) – teria conseguido articular crítica social e atualização dos conflitos rodriguianos, juntamente aos questionamentos que se faziam presentes na agenda cultural da época, tais como “revolução dos costumes”, “liberação sexual” e “conflito de gerações”. Mas para isto, o cineasta recorreu ao financiamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que o concedeu.

Caracterizada pela busca do ritmo industrial e a expansão do mercado cinematográfico, a Embrafilme financiou várias adaptações da obra de Nelson Rodrigues, a exemplo das produções de Arnaldo Jabor e Neville D’Almeida. A obra rodrigueana, desse modo, sintetizava duas correntes temáticas incentivadas pela política cultural estatal da Embrafilme: as “comédias eróticas” e as adaptações de textos literários, mesmo que seus personagens e conflitos revelassem um lado nada otimista sobre “o país do futuro” e seu “milagre econômico”.

O “momento Jabor”, portanto, produziu adaptações permeadas por um clima de “neo-antropofagia” e de “transgressão”, que ganhou fôlego com a “cultura jovem” nos

primeiros anos da década de 1970, marcada pela busca da “liberação sexual”, do experimentalismo, da experiência com drogas, a valorização da marginalidade, a popularização da psicanálise e uma série de condutas que vão delinear o comportamento de um segmento expressivo dos setores médios da sociedade, denominado por Jurandir Freire Costa em *Sobre a geração AI-5* (1985) de “cultura subjetivista”, que seria uma renovação da moral indivíduo-centrada propagada pela sociedade burguesa desde o século XIX.

Para o autor, essas condutas, baseadas em um “recentramento” corpóreo, representam a conversão da família burguesa às ideologias do bem-estar do corpo, do sexo e do psiquismo, típicas das sociedades de consumo. As repercussões desse “recentramento” no psiquismo dos indivíduos, todavia, seriam as buscas cada vez mais compulsórias de agências de controle e de manutenção da identidade pessoal (*Idem*)

Nesse horizonte, não só o cinema brasileiro, mas a cinematografia mundial de um modo geral, assiste a uma proliferação de filmes que tendem a problematizar esses elementos, principalmente, aqueles relacionados à sexualidade e ao erotismo. Basta lembrarmos de produções como *Laranja mecânica* (1971) de Stanley Kubrick, *O último tango em Paris* (1972) de Bertolucci e *O império dos sentidos* (1976) de Nagisa Oshima. E não apenas o cinema passa a explorar a nudez, o corpo e a sexualidade em suas narrativas. Nas artes plásticas, no teatro e na dança, o papel do corpo e da nudez passa a ter centralidade, com a ajuda de happenings e performances, cujos autores estavam imbuídos pelo clima de “transgressão das proibições e dos tabus”.

No Brasil, a sexualidade e o erotismo promoveram recordes de bilheteria e acabou gerando um gênero cinematográfico próprio: as conhecidas “porno-chanchadas”, responsáveis por levar as classes populares às salas de cinema, que haviam sido esvaziadas com a decadência das chanchadas na década de 1950. Dito isto, a dimensão

erótica, tão marcante nas relações afetivas e familiares dos personagens de Nelson Rodrigues, serviram de grande apelo comercial para o cinema brasileiro, marcado por essa atmosfera de “liberação sexual”. Dando início à “segunda onda de adaptações”, esta seria marcada, basicamente, por uma linguagem mais naturalista, por elementos da comédia, da chanchada e pelo forte apelo erótico que a simulação das relações sexuais e a exibição de partes do corpo feminino exerciam sobre o espectador (a)⁹.

Fazem parte da “segunda onda de adaptações”: *A dama do loteamento* (1978) de Neville D’Almeida, *Os sete gatinhos* (1980) do mesmo diretor, *Engraçadinha* (1980) de Haroldo Marinho, *O beijo no asfalto* (1980) de Bruno Barreto, *Bonitinha, mas ordinária* (1980), *Álbum de família* (1981) e *Perdoa-me por me traíres* (1983), estes últimos, dirigido por Braz Chediak, cineasta, aliás, bastante criticado na época por defender um tratamento mais erotizado da obra de Nelson Rodrigues.

As adaptações que formam a “segunda onda” ainda hoje provocam reações negativas entre os mais acadêmicos. Eles apontam para a “vulgarização”, a “anemia dramática” e a “rentabilização do erotismo”, que teriam marcado o tratamento dado aos conflitos rodriguianos. Seriam exemplos disso *Os sete gatinhos* de Neville e *Bonitinha, mas ordinária* de Braz Chediak, que, embora fossem vistas com bons olhos por Nelson Rodrigues¹⁰, não encontrou ressonância positiva entre vários artistas, cineastas e intelectuais, talvez pelo desencadeamento de um apelo popular nunca visto antes.

Afora traços específicos de estilo, o ponto comum é um naturalismo em busca da atração do público pelo poder de choque dos dramas e pela carga de erotismo, pelas cenas “ousadas”, colocando as atrizes como Vera Fischer, Sonia Braga, Lucélia Santos e Lídia Brondi como objeto do olhar. Ou seja, o que havia sido conquista na representação do sexo e na presença do corpo chega, nesse momento, ao patamar da vulgarização, repetição mecânica, rentabilização do erotismo (XAVIER, 2003, p. 189)

⁹ Discutiremos as características das pornochanchadas e das comédias eróticas de maneira pormenorizada no capítulo dedicado ao filme *Os sete gatinhos* e seu intertexto.

¹⁰ É importante mencionar que Nelson Rodrigues era bastante adepto do cinema mais “comercial” e alheio ao cinema de “arte”, como podemos perceber em várias crônicas que mais tarde iriam ser reconhecidas como suas “confissões e memórias culturais”, publicadas em livros como *O óbvio ululante*, *A cabra vadia*, *O remador de Ben Hur* e *O reacionário*.

Dialogando com as chanchadas, com as comédias italianas e com o clima de erotismo que marcou o cinema em várias partes do mundo, o cinema brasileiro criou um gênero cinematográfico próprio, cuja adoção de autores como Nelson Rodrigues e Jorge Amado possibilitou o maior fenômeno de bilheteria e uma aproximação com as camadas mais populares da sociedade.

Mas não só de comédias eróticas e pornochanchadas era habitado o cinema brasileiro. Produções a exemplo de *Como era gostoso meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman e *A idade da terra* (1979) de Glauber Rocha, são produções que nos mostram a resistência dos remanescentes cinemanovistas dentro do cenário cinematográfico, apontando ainda para uma certa flexibilização da Política Nacional de Cultura (PNC).

Além disso, ao longo dos anos de 1970 a cena marginal brasileira assistiu ao surgimento de um dos mais curiosos movimentos cinematográficos: o “Cinema da Boca” ou “Boca do lixo”. Caracterizado por produções de baixo custo e por se localizar em regiões identificadas como o “submundo”, as produções da Boca do Lixo atingiam uma grande parcela do público brasileiro e rapidamente ficaram associadas às pornochanchadas, ou vice e versa, explorando um mercado já aberto pelas primeiras comédias eróticas produzidas ainda na década de 60.

Com a proliferação do filme pornográfico estrangeiro, a abertura política, o governo Collor e a decadência da Embrafilme, o cinema brasileiro também entra em crise, só encontrando subsídios para a sua superação no final da década de 1990, com o advento da Lei do Audiovisual. Com Ela, entra em cena a “terceira onda de adaptações” da obra de Nelson Rodrigues.

A “terceira onda” se situa entre a crise no incentivo destinado à produção cinematográfica, no início da década de 1990 e o momento conhecido como “a

retomada do cinema brasileiro”, já no final da década. Fazem parte desse momento as produções *A serpente* (1990), dirigido por Alberto Magno, *Boca de Ouro* (1990) de Avancini, *Traição* e *Gêmeas*, estas últimas inspiradas em contos de *A vida como ela é...* e dirigidas por Cláudio Torres, Arthur Fontes e José Henrique Fonseca em 1998 e Andrucha Waddington em 1999, respectivamente.

As duas primeiras adaptações, situadas nos primeiros sussurros dos anos 90, não encontraram grande repercussão entre o público, assim como os filmes produzidos no final da década pela Conspiração filmes. Nesse momento, *Traição* e *Gêmeas* tentaram se inserir definitivamente num panorama audiovisual moderno, revelando uma das características mais presentes no cinema brasileiro contemporâneo, ou seja, o seu diálogo intenso com a linguagem televisiva.

Traição traz a adaptação de três contos de *A vida como ela é...* transformados nos médias: *O primeiro pecado*, *Diabólica* e *Cachorro!* que expõem o tema comum da traição sob diferentes óticas, situadas, também, em diferentes contextos. *O primeiro pecado* traz como pano de fundo a década de 50, assumindo uma postura mais próxima ao universo do autor. *Diabólica*, por sua vez, é ambientado na década de 70, marcada por um visual extremamente gótico, enquanto *Cachorro!*, situado nos anos de 1990, é carregado por um maior distanciamento da linguagem rodriguiana, cujo tratamento dado à dimensão violenta do texto possui fortes similaridades com as produções de Quentin Tarantino.

A produção *Gêmeas* também aposta numa linguagem e ambientação meio gótica, porém, a adaptação parece pecar pelo mesmo motivo que *Traição*, ou seja, a preocupação cenográfica se sobrepõe ao conteúdo sociológico e psicológico das tramas. Por outro lado, há um dado interessante que deve ser ressaltado e diz respeito à mudança de foco sobre o universo rodriguiano. Se as adaptações anteriores

privilegiaram a imagem da família como sua personagem principal, o tratamento cinematográfico dado ao universo rodriguiano, a partir do final da década de 1990, concentrou-se nos indivíduos que compõem a instituição familiar, numa espécie de “atomização” dos seus conflitos.

Nesse sentido, elementos como a crise entre o moderno e o arcaico, o conflito de gerações, entre moral e desejo ou “castidade” e “obscenidade”, dão lugar à competitividade entre os seus personagens, motor que permeia a tragicidade e a ambientação cinza e sombria que caracteriza as adaptações do final da década de 90, bem diferentes da leitura “kitsch”, “colorida” e “erótica” de cineastas como Arnaldo Jabor e Neville D’Almeida.

Finalizando este capítulo, é interessante lembrar que as adaptações da obra de Nelson Rodrigues para o cinema nos mostram uma variedade de tratamentos estéticos e temáticos que, em certa medida, viabiliza a nossa compreensão sobre a evolução do cinema nacional quanto ao tratamento dado à vida privada, ao comportamento sexual, familiar e afetivo do brasileiro (a).

Recentemente, o cinema nacional adaptou a obra *Vestido de noiva* (2004), primeira produção a levar para as telas do cinema uma peça psicológica do autor, já que as tragédias cariocas foram as que mais seduziram os cineastas durante todas essas décadas.

Produzido pelo seu filho Jofre Rodrigues e lançado somente em 2004, o filme parece investir num diálogo mais intenso entre o teatro e o cinema. Além disso, houve uma maior preocupação com a montagem e a direção de arte, característica que veio consolidar uma identidade visual do cinema nacional pós *Cidade de Deus*.

Distanciando-se do naturalismo e do apelo erótico que marcaram o cinema nacional nas décadas de 1970 e 80, as representações sexuais no cenário

cinematográfico brasileiro, bem como o questionamento em relação a uma “nova ordem amorosa” parece não ter avançado muito nas últimas décadas e, a partir do cinema da retomada, tais elementos parecem ser tratados com certa timidez. As adaptações do universo rodrigiano não são exceções. Para Luiz Zanin Oricchio:

Embora extensa, parece ser muito limitada a contribuição do cinema brasileiro contemporâneo à compreensão dessa ordem amorosa que muitos acreditam em mutação, pelo menos em seus aspectos contingentes. Vemos alguns filmes registrando a entrada em cena da aids, o conseqüente questionamento da permissividade de décadas passadas, etc. Tudo meio de passagem, sem grandes aprofundamentos (...) As novas realidades foram enfrentadas com timidez. Ou de modo fashion ou com abordagem lírica que, a bem dizer, pouca coisa acrescentam ao nosso repertório sobre a matéria (ORICCHIO, 2003, p. 89).

Não queremos afirmar que as adaptações das décadas anteriores conseguiram um maior aprofundamento nessas questões. Elas apenas eram tratadas de maneira diferente: menos lirismo, mais “escracho”, menos compressão, mais “*mise-en-scène*”. No entanto, será que esses filmes não ofereceriam mais informações sobre o seu contexto social que o simples apelo erótico ao gosto do voyeur solitário? Que vozes e enunciados foram orquestrados, que diálogos as “comédias eróticas” ou as famosas “porno-chanchadas” mantiveram com outros textos e sistemas de representação? Qual a relação entre o filme *Os sete gatinhos* e as expressões neo-antropofágicas?

CAPITULO IV

RESSACAS DA “NEO-ANTROPOFAGIA”: *OS SETE GATINHOS* E O CICLO DAS “PORNOCHANCHADAS”

4.10 filme *Os sete gatinhos*. Entre o carnaval paródico e o pastiche

A adaptação cinematográfica da peça *Os sete gatinhos* chegou aos cinemas brasileiros vinte e dois anos após a primeira montagem teatral, sendo exibida em mais de 60 salas de projeção em todo o país. Dois anos antes o país havia vivenciado o lançamento nacional do primeiro filme comercializado pela Embrafilme, *A dama do loteamento*, outra adaptação da obra de Nelson Rodrigues, dirigida por Neville D’Almeida em 1978.

Antes do seu diálogo com o universo rodriguiano, a produção cinematográfica de Neville D’Almeida esteve marcada por produções marginais e experimentais a exemplo de *Jardim de guerra* (1968), seu primeiro longa metragem, que teve a colaboração de Jorge Mautner na construção do roteiro. Além desse filme, Neville dirigiu produções como *Gatos da noite* (1972), *Mangue-bang* (1973), que contou com a co-produção do artista plástico Helio Oiticica e *Surucucu catiripapo* (1974). Algumas dessas produções tiveram problemas com a censura, como o próprio *Jardim de guerra*, sendo recolhido logo após a primeira exibição e liberado somente depois de sofrer cortes significativos.

O cineasta realizou inúmeras produções em Super-8 e esteve associado a projetos artísticos em parceria com Helio Oiticica no final da década de 60 e início de 70, período em que vários artistas brasileiros foram exilados em cidades como Londres e Nova York. Por outro lado, o nosso cenário artístico e cultural, no período pós-68, ou ainda, “pós-tropicalista”, como denominou Heloísa Buarque de Hollanda (1981),

também esteve marcado por várias produções marginais na literatura, na circulação de fun zines e jornais alternativos, bem como no cinema.

Como já mencionamos, à margem do circuito Embrafilme/Cinema Novo, o cinema nacional também fora constituído, entre o final dos anos 60 e no decorrer da década seguinte, por produções marginais de baixo custo, cuja experiência mais conhecida diz respeito ao movimento que passou a ser chamado “Cinema da Boca” ou “Boca do Lixo”. Uma diversidade de gêneros cinematográficos, que vai do filme de terror até o kung fu, caracterizou o Cinema da Boca do Lixo. Porém, rapidamente, o movimento ficou associado à “pornoanchada”, gênero que se tornou mais conhecido e lucrativo.

No decorrer da década de 1970, o cinema brasileiro esteve marcado fortemente pela proliferação das “comédias eróticas” e das “pornoanchadas”, imbuídas por uma atmosfera de “liberação sexual” que os movimentos jovens e a chamada “revolução dos costumes” haviam propagado no ocidente, na virada da década.

Neville D’Almeida, nesse período, nutria um diálogo intenso com os remanescentes do Cinema Novo, a “pornoanchada” e a estética do Cinema da Boca. Essa postura assumida pelo cineasta nos impossibilita circunscrevê-lo em um só estilo. Seus filmes podem ser compreendidos como produções híbridas, mesclando elementos do cinema marginal, da postura cinemanovista/existencial e da linguagem mais comercial.

Dada a aproximação dos primeiros momentos do cinema produzido por Neville D’Almeida à cena marginal e, posteriormente, sua inserção no grande circuito por intermédio da obra de Nelson Rodrigues, sua trajetória cinematográfica nos remete à discussão suscitada por críticos de cinema, que costumaram polarizar e criar dicotomias entre as produções paulistas e as cariocas. De um lado, as “pornoanchadas

popularescas”, surgidas em São Paulo com o Cinema da Boca, e o “pornô chic” carioca, caracterizado por produções caras, bem cuidadas, erotismo suave e ambientadas em cenários sofisticados.

Para Paulo Emilio Salles Gomes (1980, p. 98), enquanto as “comédias eróticas” ou o “pornô chic”, ao tentarem substituir o produto estrangeiro, tendiam a representar a “fartura” do milagre econômico – onde as personagens moravam e comiam bem, trabalhavam pouco e mal possuíam problemas de locomoção – as “pornoanchadas” da Boca do Lixo “transformavam a plebe em ralé, o ocupado em lixo”. Tal movimento assumia uma posição anárquica, através da representação do “submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenados ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo” (*Idem*).

O filme *Os sete gatinhos*, contudo, parece se localizar entre os dois gêneros citados. É inegável a afirmação de que Neville D’Almeida encontrou na obra de Nelson Rodrigues um filão de mercado, que o possibilitou, sobretudo, inserir-se no grande circuito cinematográfico e produzir seus filmes com forte apoio financeiro. Todavia, não corresponde ao nosso objetivo apontar o interesse econômico do cineasta, bem como produzir julgamentos de valor em torno do filme. Nossa curiosidade consiste em compreender como o diretor dialogou com as fórmulas das “pornoanchadas” para realizar *Os sete gatinhos* e a relação dessa obra com a matriz paródica que habitou fortemente o cenário artístico brasileiro até meados da década de 1970.

Primeiramente, além do motivo econômico que nutria a sedução do cineasta em adaptar o universo rodriguiano, podemos afirmar que uma série de imagens e representações que a obra deste dramaturgo evoca se ajustava à escolha de Neville pelo “escracho” e “cafonismo” que marcavam tanto as pornoanchadas da Boca do lixo, quanto às comédias eróticas mais sofisticadas.

A escolha da peça *Os sete gatinhos* alinhava-se à estética procurada por Neville, mesclando os elementos remanescentes da atmosfera artística e cultural do final da década de 1960 com o erotismo e a chanchada. Desse modo, a partir das considerações teórico-metodológicas utilizadas até então no presente trabalho, resta-nos compreender um filme como *Os sete gatinhos* a partir do seu intertexto, quer dizer, os enunciados, representações, imagens e sons contidos nas comédias eróticas e nas pornochanchadas que se propagaram no período em que o filme *Os sete gatinhos* foi vinculado na indústria cinematográfica brasileira.

Produzido pela Terra Filmes em associação com a Cineville produções e a Embrafilme, utilizando, ainda, um elenco de forte inserção tanto no cinema quanto na televisão nacional – Lima Duarte (Seu Noronha), Cristina Aché (Silene), Ana Maria Magalhães (Aurora), Regina Casé (Arlete), Sura Berditchevsky (Hilda), Sônia Dias (Débora), Antonio Fagundes (Bibelot), Thelma Reston (Gorda), Ary Fontoura (Dr. Portela) e Cláudio Correa e Castro (Dr. Bordalo) – os espectadores brasileiros costumam lembrar do filme *Os sete gatinhos* pelo seu apelo erótico, caracterizado, sobretudo, pela nudez feminina.

Como já ressaltamos, embora as comédias eróticas se alinhassem bem aos anseios econômicos da Embrafilme, filmes como *O casamento*, *O beijo no asfalto*, *Bonitinha, mas ordinária*, entre outros, trabalhavam uma contravisão da representação integradora e otimista do “Pra frente Brasil!” e do “milagre econômico”. É nesse contexto que a produção *Os sete gatinhos* chega aos cinemas, narrando os conflitos de uma família pobre urbana.

As referências a um Brasil atingido pela desigualdade social, pela precariedade das suas estruturas sociais, econômicas e políticas, pelo descaso em relação às áreas mais carentes de assistência pública são expostas no filme através dos dramas dessa

família rodriguiana.

O filme inicia sua narrativa apresentando ao espectador o cotidiano do trabalhador comum brasileiro e dos pequenos funcionários públicos. As primeiras imagens revelam ainda a estação de metrô, as ruas e casas que refletem as más condições de infra-estrutura dos subúrbios brasileiros, retratados na manchete “A CIDADE ESTÁ UM LIXO”¹¹, estampada no jornal lido pelo Dr. Portela (Ary Fontoura).

A casa onde reside a família de “Seu” Noronha é propositalmente marcada pelo cafonismo, também presente em produções anteriores, a exemplo de *Toda nudez será castigada* (1972) de Arnaldo Jabor, herdeira direta da atmosfera tropicalista e de uma visão carnavalizada e alegórico-paródica sobre a cultura brasileira.

Entretanto, se em *Toda nudez* o cafonismo é utilizado para representar um cenário familiar de classe média alta e sua “invasão” pela prostituta Geni, trabalhando o tempo inteiro com a dicotomia casa x bordel, em *Os sete gatinhos* o procedimento cafona vem do cenário suburbano das vilas cariocas e de uma família pobre, que acaba prostituindo as filhas para dar um enxoval decente à irmã caçula.

O ambiente familiar das classes populares, tão constante nas “tragédias cariocas”, deixa de ser representado pela “secura” cinemanovista, que havia marcado, entre outras obras, a adaptação cinematográfica da peça *A falecida*, dirigida por Leon Hirszman em 1964 e desaprovada por Nelson Rodrigues.

Em *Os sete gatinhos*, a condição econômica da família não é caracterizada pela carência que encontramos em *A falecida*. No filme de Neville, o cenário suburbano

¹¹ A mensagem escrita com letras maiúsculas e em negrito que aparece no jornal, além de nos remeter às condições precárias de saneamento básico que atingem os centros urbanos brasileiros e suas áreas de expansão, também nos remete ao próprio movimento Boca do Lixo, que através das suas produções mais conhecidas, as pornochanchadas, alcançaram uma parcela significativa do mercado cinematográfico brasileiro.

carioca é marcado pelo excesso, pela mistura de elementos populares que permeia o procedimento cafona com vistas a uma representação paródica da história e da cultura não oficiais.

O ambiente familiar em *Os sete gatinhos* de Neville D’Almeida sugere uma simbiose entre lar e bordel, com a ajuda do excesso de objetos e imagens propositalmente cafonas e que foram frequentemente representados nas obras do artista plástico Rubens Gerchman, um dos expoentes do cenário “neo-antropofágico”.

Além do procedimento cafona utilizado por Neville que deu vida ao cenário e aos dramas daquela família suburbana – representante de um arcaísmo presente, da modernização e urbanização assimétricas, vivenciados por países subdesenvolvidos como o Brasil – os dramas da família do “Seu” Noronha se ajustarão, ainda, ao forte sentimento de descrença em um referencial histórico otimista e desenvolvimentista e que se fará presente entre as camadas mais populares gradativamente.

Diante da precariedade em que vivem os personagens do filme *Os sete gatinhos* assumem uma postura de deboche, escracho e desencantamento. A melodia central do filme, composta por Erasmo e Roberto Carlos, e interpretada por “A cor do som”, define a atmosfera daquela família: *Quartos tão minguantes, histeria, tons de fantasia de família que ninguém queria., mas que existia. (...) Vidas mal tratadas, céu por testemunha, fel de sobremesa, misturando liberdade presa com pobreza. Mundos tão distantes, escassez de abraços, véu de nostalgia, na família que ninguém queria, mas que existia (...).*

Além de escolher um repertório musical popular, Neville recorre a mais duas características musicais trabalhadas pelas pornochanchadas da Boca do Lixo. A primeira delas, corresponde à utilização de músicas que nos remetem às comédias italianas, aos espetáculos mambembes e às próprias chanchadas da década de 50, cujo

objetivo era criar uma atmosfera burlesca em torno de algumas cenas em que os personagens vivenciam contatos sexuais. Nessas cenas, esse tipo de música subtrai o som da voz dos seus personagens, mantendo-se, porém, a visualização da articulação da fala, numa espécie de voz out.

A outra característica musical trabalhada em *Os sete gatinhos* e que dialoga com a linguagem das pornochanchadas da Boca do Lixo, diz respeito à utilização de recortes clichês da música clássica, como podemos perceber na cena em que o Dr. Bordalo (Cláudio Correa e Castro) questiona a subordinação das mulheres daquela família aos delírios e abusos do chefe da família. Entretanto, mesmo ao pretender dar uma “revestida culta” ao filme, a utilização de trechos da música clássica acaba por reforçar a escolha do cineasta pelo uso da colagem de elementos heterogêneos, pela linguagem *kitsch* e paródica, que vinha configurando o cenário artístico brasileiro desde as primeiras manifestações tropicalistas ou “neo-antropofágicas” no período pós AI-5.

Como já sublinhamos o filme *Os sete gatinhos* é uma produção que exacerba a dimensão erótica presente no universo rodriguiano e que se transformou em forte apelo comercial para a então emergente indústria cinematográfica brasileira. A proliferação das comédias eróticas no cenário cinematográfico brasileiro se deve fundamentalmente a fatores como: 1) o acirramento da censura sobre filmes de conteúdo mais político, 2) a atmosfera de “liberação” e “revolução sexual” vivenciada, principalmente, pelos jovens dos setores médios da sociedade brasileira, que incluíam uma série de questionamentos em torno do papel da mulher, da liberação sexual e da contestação à ordem familiar burguesa e 3) a significativa receptividade e diálogo efetivo que o erotismo e o apelo sexual, representados nesses filmes, acabaram gerando para o mercado cinematográfico nacional.

Diante do sucesso que as primeiras comédias eróticas mais “sofisticadas”¹² fizeram junto ao grande público, os diretores da chamada “Boca do Lixo” passaram a recorrer, com maior frequência, a situações eróticas nos seus roteiros. Diferente das grandes produções das comédias eróticas e do “pornô chic”, como denominaram alguns críticos, produzidas, em sua maioria, sob o gerenciamento da Embrafilme, as pornochanchadas da Boca do Lixo eram produzidas em locais marginalizados da cidade de São Paulo e contavam, normalmente, com baixo orçamento, atrizes e atores amadores. Porém, esse tipo de produção passou a dominar uma significativa parcela das salas de projeção na década de 70 e início de 80.

Recorrendo à chanchada, à comédia, ao pastelão *nonsense* e à paródia, as situações eróticas trabalhadas nas pornochanchadas, segundo Marcel de Almeida Freitas (2003), pretendiam representar uma certa “liberação do corpo e da mente” em uma situação de repressão política que a sociedade brasileira estava vivenciando. Foi nesse contexto que surgiram pela primeira vez revistas masculinas como Status, Playboy e Ele Ela, que nos primeiros tempos também traziam *posters* de homens nus.

Associado a esses fatores, desde o final da década de 1960 o olhar artístico brasileiro encontrava-se permeado pelo clima de “neo-antropofagia” (FAVARETTO, 1979). Tal movimento percebia nos subúrbios brasileiros a dimensão cafona a ser adotada como procedimento artístico crítico, uma resistência ao ‘bom gosto’ da cultura oficial.

Na trilha dessas manifestações, as pornochanchadas da Boca do Lixo exploravam temas como a malandragem, a homossexualidade, a bissexualidade

¹² São exemplos dessa tradição *As cariocas* (1966) de Fernando Barros, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri, *Todas as mulheres do mundo* (1967) de Domingo de Oliveira e *Os paqueras* (1969), dirigido por Reginaldo Farias.

feminina, o tráfico de drogas e o adultério, oferecendo uma leitura visual e discursiva diferenciada das produções marxistas mais tradicionais.

Em termos de público as pornochanchadas contavam com um tipo de consumidor fiel, constituído principalmente por homens das classes mais populares (FREITAS, 2003). Devido ao seu sucesso de bilheteria, esse gênero cinematográfico foi acusado de despolitizador e alienante pela elite audiovisual e pela classe mais “intelectualizada” do cinema e do cenário artístico brasileiro.

Enquanto as comédias eróticas ou o “pornô chic” traziam atrizes renomadas do cinema e da televisão brasileira em situações e lugares mais sofisticados, cujas imagens e representações nos remetem ao cotidiano e as experiências da classe média brasileira, as pornochanchadas da Boca do Lixo trabalhavam com temáticas em torno dos excluídos e do submundo urbano, onde circulavam prostitutas, mendigos e malandros famosos.

Além disso, diante da falta de recurso, seus cineastas contavam, muitas vezes, com a criatividade; logo, os filmes da Boca do Lixo podiam ser feitos com negativos riscados, fotografia suja, erro de continuidade, etc. Enquanto as comédias eróticas cariocas, patrocinadas pela Embrafilme, eram produzidas com a ajuda de grandes orçamentos, as “pornochanchadas” paulistas do “baixo meretrício” contavam, normalmente, com o apoio do pequeno comerciante.

Diante dessas considerações acerca das comédias eróticas e das pornochanchadas, é importante lembrar que tais produções foram as principais responsáveis por levar as camadas populares às salas de cinema e consolidar um mercado cinematográfico nacional. Além disso, faz-se necessário chamar a atenção para o fato de que a dicotomia criada pelos críticos de cinema e pelo público – “pornô chic” ou “comédia erótica” versus “pornochanchada” – fora suprimida, rapidamente,

prevalecendo a segunda denominação.

Como nos lembra Nuno César Abreu (2006, p. 140), o rótulo pornochanchada começou a circular na imprensa por volta de 1973 e era associado a produtos “mal acabados” e destinados aos segmentos mais populares do público. Agregando o prefixo pornô – sugerindo conter pornografia no seu conteúdo – à chanchada, gênero de caráter extremamente paródico e que alcançou significativo sucesso na década de 50 no Brasil, a denominação “pornochanchada” acabou ganhando fôlego no cenário cinematográfico nacional e se estendendo a maior fatia das suas produções em circulação no mercado, que recorriam ao erotismo e à nudez das suas personagens como atrativos principais.

No entanto, imbuída por uma carga pejorativa, depreciativa, acusada de medíocre e alienante pela elite audiovisual brasileira, remanescente, em sua maioria, do Cinema Novo e das discussões em torno do nacional-popular, as “pornochanchadas”, segundo César Abreu:

Apontavam para um certo questionamento dos costumes na esfera da sexualidade e a incorporação de novas tendências de comportamento – combinavam a influência dos filmes italianos em episódios (que juntavam humor, ironia e malícia em histórias curtas), a tematização dos “dilemas do dar e do comer”, que se insinuava nos filmes brasileiros da década de 1960 (e em seus títulos apelativos), e a atualização da comédia carioca popular urbana – a chanchada (2006, p.140).

O clima de “liberação sexual e dos costumes” que marcou a cinematografia mundial encontrou terreno fértil no Brasil através das pornochanchadas e das comédias eróticas. As primeiras ainda tiveram, por sua vez, a influência direta da comédia italiana. Aqui, esses gêneros se aclimatam e se desenvolvem tomando expressão própria ao jeito brasileiro e, rapidamente, o nosso modelo nada mais tem a ver com o italiano.

Uma espécie de antropofagia, como observa o professor Paulo Emilio Salles Gomes, referindo-se à imitação do estrangeiro como um comportamento constante, não só na história do cinema brasileiro, mas também em nossa vida cultural de maneira geral: como ponto de partida existe, (quase) sempre, a intenção de imitar alguma coisa de fora, mas acaba prevalecendo uma espécie de incapacidade criativa de imitar. E os resultados finais

mostram que a gente sempre acaba fazendo algo diferente do modelo inicial (ABREU, 2006, p. 143-44).

Entretanto, como propõe esse autor, diferente do efeito antropofágico de certas chanchadas dos anos 1940 e 1950, que trabalhavam a paródia articulando sátira e nacionalismo, assumindo atitudes críticas em face ao produto original, as pornochanchadas tendiam a uma completa submissão ao modelo cinematográfico estrangeiro, assumindo a sua inferioridade (*Idem*).

Para João Luiz Vieira,

Este de tipo de paródia apenas faz com que o espectador glorifique ainda mais o cinema de Hollywood como único, autêntico e legítimo cinema, reconhecendo a incapacidade brasileira para copiar “bem”. Tal tipo de paródia trabalha, assim, duplamente contra o cinema brasileiro. Por um lado reaviva um velho preconceito segundo o qual o cinema brasileiro é ruim, e por outro, autoriza conseqüentemente uma certa prática dominante – a do filme clássico-narrativo americano, da superprodução, do filme de efeitos técnicos – como válida, legítima e autêntica, reconhecendo a eficiência de linguagem de um cinema opressor. Ao cinema brasileiro restaria apenas uma gargalhada à sua incompetência (VIEIRA, apud ABREU, 2000, p. 152).

Na trilha da argumentação de Vieira, as pornochanchadas são carregadas de conotações depreciativas, identificadas como produções medíocres, sexistas, de baixo valor cultural e artístico por parcela significativa da crítica cinematográfica nacional. Para autores como Ismail Xavier (2003, p. 189) e Luiz Zanin Oricchio (2003, p.92), o objetivo fundamental desse tipo de produção era a “rentabilização do erotismo”, ou seja, despertar o desejo sexual dos seus espectadores e não compreendê-lo.

De acordo com Nuno César Abreu (2006, p.149), as pornochanchadas, apoiadas no humor e no apelo erótico, constroem suas narrativas e tramas satirizando gêneros e clichês dos filmes de aventura, cangaço, infantis e, principalmente, as grandes produções americanas. São exemplos de pornochanchadas que se serviram de clichês das grandes produções: *O exorcista de mulheres* (Tony Vieira, 1975), utilizando-se de *O exorcista* (Willian Friedkin, 1973) e *Kung Fu contra as bonecas* (1976), uma paródia

dos filmes de artes marciais que fizeram bastante sucesso no país.

O cinema da Boca do Lixo, em especial, se utilizava frequentemente de referências paródicas sobre o cinema estrangeiro, mas para este autor, as pornochanchadas não teriam conseguido o efeito dialógico, no sentido bakhtiniano, ou antropofágico, em termos oswaldianos, capaz de carnavalizar a situação de subordinação cultural, “devorando” a cultura do “colonizador”, já que

Em filmes como Bacalhau¹³, para que os mecanismos da comédia atinjam os objetivos desejados, é condição essencial que o espectador tenha assistido ao filme original, é necessário que ele compare continuamente a paródia – a imitação, a mentira – com seu modelo – a verdade (ABREU; 2006: 152).

Ao contrário das chanchadas dos anos 50, bem como do procedimento neo-antropofágico que marcou o cenário artístico brasileiro no final dos anos 1960 e início de 70, segundo o autor, a pornochanchada fazia uma imitação comercial, um pastiche, por assim dizer, e não uma “devoração” ou carnavalização cultural. “Tratava-se de uma paródia debochada a serviço da bilheteria, para arrecadar quase tanto quanto o modelo. Desse modo, potencializava uma atitude servil, mas lucrativa” (*Idem*).

Ao dialogar com os enunciados disponíveis no interior do seu intertexto e ajustando a tragédia carioca rodriguiana ao seu contexto social e histórico, Neville D’Almeida conseguiu inserir-se no grande circuito do cinema nacional daquele momento, buscando o diálogo com o grande público.

Em uma crônica publicada em 1989 no jornal Folha de São Paulo, a respeito dessa adaptação cinematográfica, Silviano Santiago fala da sua experiência com Neville D’Almeida e a opção desse cineasta pelos setores mais populares da sociedade:

Há alguns bons anos o cineasta Neville de Almeida me chamou para assistir ao copião de “Os Sete Gatinhos”, filme baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues. O copião tinha quatro horas e meia de duração. Tinha

¹³ O filme *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1976) é uma paródia da superprodução *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975).

*recebido apenas um primeiro tratamento. A minha opinião foi pedida. Havia ali material esplêndido para um filme de hora e meia. Acrescentei: o problema é estritamente o da montagem, como sabem muito bem os produtores de Hollywood quando exigem esse direito no contrato com os diretores. Como no Brasil o cineasta é também produtor, disse em tom de brincadeira séria para o Neville: o básico é saber se você quer um filme para Cannes ou para São João do Meriti. A resposta veio pronta: São João do Meriti. O aceno do cineasta - antes de ser para as multidões ou para o populismo demagógico - era para a bilheteria. Como fazer uma obra forte, instigante e contundente, se o prejuízo com um filme pode arrasar de vez as boas intenções do cineasta?*¹⁴

Distante da falta de recursos, da precariedade e da utilização de atores amadores ou até mesmo de prostitutas e de mendigos na formação do elenco, elementos que muitas vezes caracterizavam as primeiras produções da Boca, Neville utilizou os aparatos do grande circuito cinematográfico nacional, o apoio financeiro similar ao das grandes produções “bem acabadas” e o apelo popular do universo rodriguiano para consolidar-se no mercado cinematográfico.

A polarização entre “pornochanchadas” e “comédias eróticas mais sofisticadas” nos remete às considerações de Robert Stam, quando este tenta produzir uma análise bakhtiniana sobre as formulações dicotômicas e maniqueístas em torno do que seria *mau pornô versus bom erotismo, má censura versus boa liberdade ou má repressão versus bom hedonismo* (1992, p. 78).

Na sua análise, o autor se questiona em que medida noções bakhtinianas como o “espírito carnavalesco” e o “dialogismo” podem contribuir para uma análise da representação sexual no cinema, ou seja, o que ele chama de “análise translinguística da comunicação sexual”. Dito isto, o autor chega à seguinte conclusão:

Enquanto o pornô nivela os personagens ao seu denominador comum sexual, esse nivelamento é de modo nenhum equivalente a uma reviravolta carnavalesca. A pornografia comercial mais parece baseada em tabus puritanos do que contrária a eles; ela tem um interesse velado nas proibições que supõe combater. A “celebração do corpo” da pornografia geralmente resulta em pouco mais que a triste mise-en-scène do parcialismo masculino; ou seja, o ansioso primeiro plano de fragmentadas partes do corpo manifestando a diferença sexual. A veneração do pênis que ejacula,

¹⁴ O texto pode ser encontrado na íntegra no site www.portalliteral.terra.com.br/lygia_fagundes_telles

frequentemente no centro do quadro e agigantado por lentes grandes-angulares, em vez de uma homenagem à fecundidade, é uma saudação ao falo, o falo que “substitui”, por assim dizer, uma sinédoque do espectador masculino ausente. Enquanto o carnaval de Bakhtin é inclusivo – a festa para a qual todos são convidados –, o filme pornô é exclusivo e três vezes limitado – ao olho, aos órgãos genitais e aos homens (STAM, 1992, p. 80)

Em termos bakhtinianos, o “filme pornô” seria monológico e não dialógico, porque subordina tudo aos ditames da imaginação masculina. Para Stam, a pornografia comercial pode ser vista como um farrapo do carnaval, em detrimento de uma tradição outrora robusta e irreverente, já que *ela oferece o simulacro de um mundo pan-erótico, onde o sexo está sempre disponível, onde as mulheres são infinitamente dóceis e desejosas, onde o sexo se oculta em todo escritório, em toda rua e casa, sexo sem o prelúdio amoroso e gloriosamente livre de qualquer consequência e responsabilidade (Idem; 1992: 82).*

Embora o filme *Os sete gatinhos*, que contou com a participação do próprio Nelson Rodrigues na composição do roteiro e dos diálogos, não se caracterize como pornográfico¹⁵, o filme de Neville e grande parcela das comédias eróticas e pornochanchadas em circulação na época recorriam à exacerbação da nudez parcial feminina sob e para a ótica masculina, ou seja, exclusivista, ajustada a uma representação cinematográfica monológica das relações sexuais, contidas no cinema pornô.

Embora a obra de Nelson Rodrigues trabalhe com as temáticas sexuais e familiares, frequentemente permeadas por contradições e conflitos que fazem implodir determinados clichês de caráter sexista e machista, o diretor teatral ou cineasta que deseje fazer uma releitura deste universo pode escolher entre a carnavalização e a reprodução de determinados estereótipos que se fazem presentes no imaginário sexual

¹⁵ Para designar-se produção pornográfica o filme precisa conter cenas de sexo explícito, mostrando o pênis ereto em atos sexuais reais, culminando em orgasmos verdadeiros – frequentemente no rosto da mulher – em tomadas conhecidas como *money shots*.

brasileiro.

Ao adaptar *Os sete gatinhos* para o cinema, Neville D’Almeida encontrou uma série de representações e imagens que se alinhavam perfeitamente aos tipos definidos e aos clichês que caracterizavam muitas as pornochanchadas apontadas por Nuno César Abreu (2006), citado anteriormente. Há a presença da virgem cobiçada, que encontramos na personagem Silene, a filha caçula do “Seu” Noronha. O machão conquistador, representado por Bibelot, além do arquétipo da prostituta, papel representado pelas filhas mais velhas do “Seu” Noronha. Há ainda a representação da esposa insatisfeita, vivenciada pela personagem “Gorda”, que fisicamente nos remete às matronas fellinianas. Essa mesma personagem sofrerá uma inversão no final do filme, despontando para outro clichê presente nas pornochanchadas: a cafetina¹⁶.

Se as representações sexuais e os clichês que marcaram a adaptação de *Os sete gatinhos* colaboram para a afirmação do pastiche no cinema erótico brasileiro, por intermédio de uma representação monológica e integradora das relações sexuais, por outro lado, ele traz à tona os conflitos psicológicos e sociais característicos do universo rodriguiano, que o distancia “do ato sexual gloriosamente feliz e livre de qualquer consequência e responsabilidade”, apontado Por Robert Stam na sua análise sobre a indústria pornográfica (1992).

Como consta nas referências feitas a Neville D’Almeida¹⁷ em veículos como jornais, revistas e sites disponíveis na internet, o cineasta não participou do movimento Boca do Lixo, mas sua experiência com o cinema marginal, além da sua sedução pela violência, mesclada ao deboche, ao grotesco e ao erotismo, presentes nas chamadas

¹⁶ Outro clichê muito comum nas pornochanchadas da Boca do Lixo, diz respeito à figura do homossexual passivo, normalmente representado por um travesti. Além disso, como nos lembra Nuno César Abreu (2006: 145), esses clichês podem aparecer tanto em patrões, estudantes, executivos, *playboys*, secretárias e madames, quanto em empregadas domésticas, cabeleireiros, bandidos e policiais, já que são variações de um mesmo “conteúdo”.

¹⁷ www.portalheco.com.br

pornochanchadas da “Boca”, contribuiu para o tratamento cinematográfico que o mesmo deu à obra *Os sete gatinhos*.

Contudo, diferente da “sexualidade feliz” e “alienada”, caracterizada por uma dimensão monológica sobre o sexo, *Os sete gatinhos* levou para o cinema nacional imagens e referências a uma moral sexual e familiar conflituosa, oriunda dos subúrbios e favelas brasileiras, transformada em alvo freqüente de artistas brasileiros ainda no final da década de 1960. Essa temática viria a se consolidar como um dos principais objetos de análise dos estudos acadêmicos sobre gênero e família a partir da década de 1980¹⁸.

Para Cynthia Sarti, duas tendências teóricas têm marcado os estudos acadêmicos sobre a moralidade familiar e sexual das famílias populares urbanas desde o final da década de 1970. A primeira concepção seria a de “homo economicus” de inspiração marxista, que tende a analisar tais setores com base nas suas relações com o trabalho, reduzindo a família a um “arranjo” para a sobrevivência material, cuja identificação social seria construída exclusivamente a partir de sua determinação de classe.

A segunda tendência, por sua vez, afirma “a existência de uma cultura autônoma das classes trabalhadoras”, delineando uma revalorização da diversidade cultural em contraposição a uma lógica de “determinação estrutural” (1995, p.131). Darei continuidade a respectiva discussão logo a seguir. Entretanto, é interessante percebermos como tais tendências estão em diálogo com o cenário artístico brasileiro, já que, entre as décadas de 1950 e 70, as nossas manifestações artísticas passaram, de maneira predominante, de uma concepção pedagógica da arte para a revalorização das manifestações populares enquanto cultura “autônoma”, “cafona” e “paródica”, que para

¹⁸ Sobre os estudos de famílias populares urbanas ver o artigo de Márcia Thereza Couto “Estudos de família populares urbanas e a articulação com gênero”, publicado em *Revistas Antropológicas* ano 9, vol. 16, 2005.

os nossos artistas, eram capazes de promover uma postura anárquica e debochada frente à cultura oficial dos vencedores.

Retornando a Marcel de Almeida Freitas (2003), este afirma que em contraposição à moral sexual da classe média e alta, representada em filmes de cineastas como Domingos de Oliveira, Walter Hugo Khouri e Arnaldo Jabor, haveria nas pornochanchadas referências a uma sexualidade tipicamente matriarcal, supostamente originária dos morros e periferias. Nessas obras, afirma ele, “as mulheres desenvolveriam uma sexualidade mais livre e agressiva pelo fato de serem, em geral, donas do seu próprio nariz, já que os maridos ou estão presos, bêbados, desempregados, mortos ou simplesmente abandonam as suas casas” (*Idem*). Nesse sentido, fica a sugestão de que as pornochanchadas da Boca do lixo dialogariam com uma forma de “neofeminismo” tipicamente suburbano, mais espontâneo e debochado, que se baseia numa paródia do machão, aliada ao visual propositalmente ou pseudo “mulher objeto”.

Na trilha desse argumento, autores como Nuno César Abreu (2006) sugerem que além do apelo erótico e comercial que marcou o cinema brasileiro e as pornochanchadas da Boca do Lixo, seus cineastas produziram versões populares sobre os dilemas em torno de novos tipos de comportamento sexual e familiar que haviam se transformado em pauta das discussões entre estudantes, artistas e intelectuais em plena ebulição cultural do final da década de 60.

Dito isto, é possível levantarmos a seguinte questão: enquanto a classe média recorria a novos “agentes”, tais como psicólogos e terapeutas, na tentativa de conhecer melhor a sua sexualidade e individualidade, é possível que segmentos das camadas populares tivessem encontrado nas pornochanchadas representações sexuais e sociais capazes de colaborar no questionamento das mudanças que estavam ocorrendo na esfera dos costumes, bem como uma dimensão crítica direcionada ao *establishment*?

Tal perspectiva, que indica um olhar mais “generoso” sobre as pornochanchadas, vem questionar se tais filmes seriam apenas “alienantes” e “escapistas” ou os espectadores não poderiam tirar dessas produções mais informações do que os intelectuais da época poderiam imaginar, refletindo sobre as suas experiências e necessidades concretas, além das contradições, impasses e conseqüências dos projetos desenvolvimentistas já em colapso no período. Sob esse ponto de vista, que respostas o filme de Neville e Nelson pode oferecer a essas reflexões?

Podemos afirmar, primeiramente, que os enunciados referentes à sociedade brasileira em seus aspectos sociais e econômicos são revelados a partir do olhar do oprimido. O tratamento cinematográfico dado à precariedade econômica em que vivem os seus personagens, entretanto, trabalha com representações e imagens destituídas de uma dimensão “alegórica teleológica de inflexão marxista”, nos termos utilizados por autores como Robert Stam, marcada por uma preocupação “pedagógica” ou “desalienante” por parte do seu cineasta e produtores (2006).

As imagens que revelam ao público a condição sócio-econômica daquela família estão condicionadas pelo tradicional formato naturalista, em oposição a uma estratégia alegórica, que necessite de uma leitura hermenêutica mais atenta do seu espectador para ser decifrado. Embora o cineasta opte por esse tipo de linguagem, ele não recorre, todavia, ao realismo meramente convencional, uma vez que elementos como o deboche, a paródia e o *nonsense* são características de suma importância na caracterização do “realismo rodriguiano”.

Na análise do filme, eis que encontramos um paradoxo. Misturando elementos narrativos, estéticos e performáticos com o objetivo de promover uma projeção “alegórico-paródica” sobre as condições concretas dos setores populares, característica que o distancia de uma imagem idealizada, totalizante e romântica sobre a nação,

comum no cinema produzido por países que se encontram sob a tutela de um Estado antidemocrático¹⁹, as pornochanchadas e filmes como *Os sete gatinhos* produziram imagens e representações em torno da realidade social brasileira que possibilitavam a emersão de alegorias “autodestrutivas do tipo modernistas”, nos termos utilizados por Stam (2006), capazes de se fazer ouvir a voz dos que estavam à margem do “milagre econômico” e dos ideais desenvolvimentistas e teleológicos do “Pra frente Brasil”. Em contrapartida, no tocante às representações sexuais e ao tratamento imagético dado ao comportamento sexual dos seus personagens, o cineasta optou por um tipo de apelo erótico monológico, como denominou Stam (*Idem*), ao gosto do voyeurismo masculino, recorrendo à abundante exposição do corpo feminino – que contava com a utilização de lentes e enquadramentos especiais – em clima de “liberação sexual” e “transgressão”, que os críticos tenderam a denominar de “liberação conservadora”.

Para Frederic Jameson (1991, p. 124), o sentimento de “liberação universal”, que marcou vários países a partir dos anos de 1960, está associado “ao processo dialético de liberação e dominação”, ou seja, a um processo de reestruturação sistêmica que se fez em escala global, cujo objetivo seria colonizar “os últimos vestígios de natureza que sobreviveram ao capitalismo clássico, a saber, o Terceiro Mundo e o inconsciente”.

Sob a ótica de Jameson, o clima de “liberação” que circunda as comédias eróticas e algumas pornochanchadas, ou seja, a representação da “sexualidade feliz e liberada” que habitou grande parcela do nosso cinema associa-se à noção de pastiche e não de paródia, uma vez que os estereótipos e clichês utilizados nessas produções são

¹⁹ É interessante observar que mesmo sob a tutela de um Estado autoritário, que acirrou o seu poder de censura sobre os produtos culturais a partir de 1968, a sociedade civil e o campo artístico brasileiro vivenciaram uma atmosfera cultural “progressista”, que acarretou em um dos momentos mais significativos para o cenário artístico nacional, seja na música ou no cinema. A respeito de tal argumento ver Ortiz, José Mario Cinema, *Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70* (1983) e Schuwarz, Roberto em *Cultura e política* (2005). Nesse sentido, o cinema produzido sob a tutela dos militares foi marcado tanto por alegorias nacionais, cuja representação de uma “identidade nacional” projeta uma visão integrativa ao *status quo*, quanto por filmes que optaram pela vertente alegórico-paródica, assumindo um olhar anárquico sobre um suposto “caráter nacional”.

coniventes e reproduzem as desigualdades de gênero. Tais clichês se distanciam da representação masculina contida no universo rodriguiano de *Os sete gatinhos* e na maioria das obras do escritor, já que estas apresentam ao espectador uma imagem masculina em conflito, decadente, destituído de autoridade familiar e arruinado pelas condições sociais e econômicas concretas que circundam suas experiências, a exemplo de “Seu” Noronha, que não consegue se inserir no ideal burguês de provedor econômico e moral da família.

Segundo Cynthia Sarti, que tem se dedicado ao estudo do processo de individuação e de autonomia dos agentes sociais dentro da organização familiar nas últimas décadas, as famílias pobres não tem conseguido viver uma dimensão individualizada da identidade social, pautada em noções como emancipação e autonomia, já que a tradição, para esses setores, ainda permaneceria, supostamente, como uma referência fundamental para as suas condutas.

Para a autora (1993, p. 47),

Esses indivíduos pensam o seu lugar no mundo a partir de uma lógica de reciprocidade de tipo tradicional em que o que conta decisivamente é a solidariedade dos laços de parentesco ou de vizinhança com os quais viabilizam sua existência. Sua busca em serem modernos, ou seja, de usufruírem da possibilidade, dada por nossa época, de conceber e realizar projetos individuais, quando chega a ser formulada, torna-se uma busca frustrada em que aparece o peso de sua subordinação social.

A obra *Os sete gatinhos*, como já fora sublinhado, nos remete a esta argumentação em vários momentos da sua narrativa. A preocupação com a virgindade de Silene e com a reputação das demais filhas, bem como a coação exercida pelo “olhar” dos vizinhos sobre o indivíduo, são elementos bastante comuns em um tipo de ordem social permeada pela tradição. Como nos mostra o diálogo entre “Seu” Noronha e suas filhas, transposto para o cinema sem grandes alterações:

“Seu Noronha” – Eu tive cinco filhas. Acompanhem meu raciocínio: quatro não se casaram.

Arlete – Grande novidade!

“**Seu**” **Noronha** – Qualquer vagabunda se casa. A filha do Tolentino, aqui do lado. Não se casou? Andava se esfregando em todo o mundo e não se casou? Entrou na igreja de véu e grinalda, que só vendo. Hoje, tem amantes, o diabo! Mas é casada, aí é que está! Casadíssima! E minhas filhas, não! Por quê?

Em *Os sete gatinhos*, os personagens vivenciam a esfera do privado com tragicidade, como podemos perceber no próprio desfecho da peça, que não apresenta ganhos individuais nem coletivos, não havendo, ainda, elementos que sugiram uma renovação da sua estrutura.

Diante da falta de perspectiva e da subordinação social que marcam as personagens femininas na peça, a dimensão tragicômica vem à tona, inaugurando a dimensão dialógica do desfecho da obra, no exato momento em que a sexualidade daquelas mulheres, que fora reprimida durante toda a narrativa, volta-se contra o patriarca.

O parricídio transposto para as telas do cinema pode ser compreendido como o processo de descoroamento no sentido carnavalizado, isto é, como um processo de inversão e da instauração da instabilidade, decorrente da vitória daquelas mulheres sobre o “chefe da família”. A cena foi executada após uma leitura carnavalesca, que transformou o parricídio em um banquete orgiástico, onde todos estão vestidos de vermelho, referência direta ao sangue, à carne e ao sexo.

Após matar o pai com um punhal de prata, Arlete pinta o próprio rosto com o sangue do “velho” e o saboreia, como se o corpo do pai representasse um troféu antropofágico. A cena do parricídio é marcada, ainda, por muitos gemidos, gritos e erotismo, numa espécie de celebração utópica, *no qual o riso goza de uma simbólica vitória sobre a morte, a opressão e a paranóia, como uma “segunda vida” alternativa na qual as pessoas ganhavam uma breve entrada na esfera da liberdade* (STAM,

1999).

A cena do parricídio adaptada para o filme *Os sete gatinhos* provocou muitas reações negativas entre o público, devido ao desconforto e à instabilidade que a falta de reconciliação ou integração dos seus personagens ao *status quo* projeta. Por outro lado, a cena do parricídio possibilita a emersão da voz dos vencidos, do oprimido, ou seja, das mulheres daquela família que se encontravam até então subjugadas pela repressão sexual e pela crença na redenção da família, por intermédio da virgindade de Silene, imposta pelo controle paterno e pela lógica burguesa de casamento.

O parricídio paródico de *Os sete gatinhos* projeta, nesse sentido, um triunfo feminino coletivo, onde a família subverte o seu papel de provedora “da moral e dos bons costumes”. A dimensão “carnavalesca” ou “alegórico-paródica” daquele parricídio afirma uma inversão dos clichês que permeavam as representações eróticas “monológicas” em voga na época, além das imagens harmoniosas relacionadas à instituição familiar e à autoridade paterna.

Após a cena do parricídio, a “Gorda” é coroada como a nova provedora da família. A cena revelaria uma inversão carnavalesca e a instauração de novas diferenças, se o cineasta não tivesse transformado a casa em bordel. Permeada por risos, dança, marchinha de carnaval e festividade, a casa/bordel, agora, passa a ser caracterizada pela matriarca como o reino “do amor, da paz e do carinho”.

A resolução de Neville dada ao desfecho da peça acaba por se ajustar à narrativa das pornochanchadas da Boca do Lixo e das comédias eróticas em voga na época, uma vez que os conflitos dos personagens, nesse tipo de produção, são resolvidos através do sexo. No caso do filme *Os sete gatinhos*, a liberação sexual das personagens após o parricídio é integrada à lógica do capital, cena ausente no texto original.

Após a cena do parricídio, o autor abdica da violência característica da matriz alegórico-paródica e investe na conciliação com o público. E por falar em público, qual foi o impacto da respectiva obra na sociedade brasileira?

Procurando responder a essas questões, recorri à paratextualidade da adaptação, ou seja, notas, críticas e textos que acompanharam o filme *Os sete gatinhos*. Embora não tenha sido possível entrar em contato com documentos, periódicos e revistas que circulavam no eixo Rio-São Paulo, utilizamos o material que acompanhou sua divulgação entre os dias 20 e 27 de abril de 1980 e as críticas publicadas na mesma semana em dois jornais de grande circulação na cidade do Recife.

O filme *Os sete gatinhos* foi projetado no cinema São Luiz e junto à foto de divulgação, eis a máxima que a acompanha: “Elas ganham em casa mais do que ganhariam na rua”. A sinopse do filme, por outro lado, afirma:

Os sete gatinhos conta a estória de uma família de classe média brasileira, seus desejos obsessivos e suas frustrações sexuais, drama ao qual não faltam uma grande dose de humor irreverente de Nelson Rodrigues e, é claro, da ironia do diretor. A esse clima, somam-se naturalmente, medidas generosas de erotismo, o que, a essa altura, já se tornou um estilo de Neville. (Diário de Pernambuco, 20 de abril de 1980).

A crítica a seguir, por sua vez, foi publicada no Jornal do Comércio por Celso Marconi, em 27 de abril de 1980. Segundo o jornalista, o filme de Neville parece ter sido bem sucedido em termos dialógicos e antropofágicos. O texto é intitulado como “O surrealismo barroco de *Os 7 gatinhos*”:

Por que considero que Os sete gatinhos dá continuidade ao cinema boca do lixo? Principalmente porque é um tipo de cinema que não teme o mau gosto. E, além disso vai buscar o gosto duvidoso da baixa classe média brasileira, para explorá-lo como elemento de criação, “kitsch”. Por que Neville não faz nesse filme, que o São Luiz está exibindo, um surrealismo que possa ser simplesmente comparado com aquele nosso conhecido feito por Buñuel. Ou mesmo um Frederico Fellini, naqueles momentos em que esse cineasta utiliza uma linguagem surrealista. Ou um Akira Kurosawa, particularmente em Rashomon. As “escolas” artísticas sempre se internacionalizam; mas cada artista, particularmente, tem a sua própria maneira de utilizá-la. Não se pode negar que essencialmente, Neville D’Almeida como o próprio Nelson Rodrigues em seu texto, fazem surrealismo. Ou mesmo realismo fantástico (para falar numa expressão muito utilizada para classificar a literatura latino-americana). Mas é um surrealismo barroco à la brasileira. E o cinema

“boca do lixo”, que foi feito visando uma saída para o impasse do cinema novo, criado pela censura e pelas condições de ditadura em que se vivia então exacerbava a realidade, num surrealismo à seu modo. Coisa que hoje, livre da censura, Neville D’Almeida, apoiado em Nelson Rodrigues pode desenvolver, particularmente em Os sete gatinhos. O escracho, a exacerbação das neuroses, a vontade oprimida que explode; num retrato sem compromissos éticos, com a nossa realidade. Muita gente deixa de ir a um analista simplesmente por temer se descobrir na sua verdadeira face. Isso me foi dito por uma pessoa que hoje está indo à sessões de análise. Muita gente se choca com o clima de Os sete gatinhos e acha que houve exagero da parte dos realizadores, justamente por temer ir ao fundo de si mesmo. O público brasileiro gosta mesmo é de novela de televisão. O sucesso que elas fazem prova isso. Não precisa nem o ibope dizer. E quanto mais melosa, quanto mais Janete Clair, melhor. Nelson Rodrigues sabe disso mais do que ninguém. Conhece com uma imensa profundidade o povo brasileiro, e faz teatro não para agradar, mas para dizer a verdade. É um gênio da cultura brasileira. E não interessa suas posições pessoais, pois o que fala realmente é a sua criação. Neville foi também, ao fundo do conhecimento, através da obra de Nelson. E o cinema ganhou com isso. Lima Duarte é artista conhecido do grande público pelos seus trabalhos na televisão. Mas no cinema Lima Duarte já tem uma obra que lhe colocaria entre os melhores dos nossos dias. Recordo-me agora de “A queda” em que faz um mestre de obras. De um filme de Maurice Capovilla, em que faz um operário. Mas é nesse “Os sete gatinhos” em que temos um Lima Duarte excepcional. Incrível como o artista pôde representar tão bem o “homem brasileiro”, esse homem complexado, pela situação no trabalho; metido a machão, dentro de casa, mas que na realidade tinha vontade era de não se responsabilizar por nada. De se livrar dos seus dramas. E viver mais para ele mesmo. Nelson/Neville mostraram um lado do “homem brasileiro”, que certamente, a maioria esmagadora tem medo de ver. De analisar.

A crítica de Celso Marconi indica, com clareza, uma recepção bastante favorável à obra de Nelson Rodrigues se comparada ao período em que a peça fora encenada em 1958 e 1967, uma vez que nesse período, as críticas ainda se encontravam bastante divididas em relação à sua obra. Entretanto, tal fato não significa que esse tipo de tratamento dado à obra de Nelson Rodrigues tenha livrado o filme de críticas severas e de uma reação negativa por parte do público, já que como afirma o próprio Celso Marconi em outra matéria pesquisada, muitos eram os espectadores que se negavam a ver algumas cenas do filme, a exemplo do parricídio.

Após uma série de questionamentos e mudanças comportamentais na esfera da sexualidade e da família, além das experiências neo-antropofágicas pelo qual passou o cenário cultural e artístico brasileiro, acrescentando a esses fatores a intensa popularização da psicanálise, a obra de Nelson Rodrigues e suas adaptações para o

cinema foram muito bem recebidas pela mídia local recifense. Ela aponta o diálogo entre Neville, o universo rodrigiano e o cinema estrangeiro como promotor de um “surrealismo *à la* brasileira”, compreendido positivamente como uma atitude antropofágica, uma resposta criativa e uma ruptura frente à cultura oficial e estrangeira.

O texto que divulga *Os sete gatinhos* no mesmo jornal comenta: *O filme penetra na sordidez humana sem nenhum pudor. Divertido e trágico. Excelente união de Nelson Rodrigues com Neville D’Almeida.* Já a matéria abaixo, traz as impressões de Nelson Rodrigues sobre o filme, além do suposto papel do cinema para a sociedade. O texto foi publicado no dia 20 de abril por Fernando Spencer, no Diário de Pernambuco:

*Estréia hoje no São Luiz filme de Neville D’Almeida, com argumento escrito por Nelson Rodrigues, um dos maiores nomes da dramaturgia brasileira. Com a palavra, o autor de inúmeros trabalhos consagrados pelo público: “Cinema sem violência é utopia, simplesmente não existe. Não há nada mais alienado que fazer filmes sem violência para uma platéia sedenta de violência. O indivíduo entra no cinema e leva sua tensão insuportável. Ele odeia e quer ver ódio na tela. Para muitas pessoas, na verdade, o cinema é uma maneira de se purificar. Uma vez, numa reunião de grã-finos, uma maravilhosa senhora da sociedade, sem qualquer sombra de pudor, me disse: - Eu era uma verdadeira “dama do loteação”. Fazia psicanálise e nada de resolver o meu problema. Quando o filme saiu, fui vê-lo. Identifiquei-me tanto com a heroína que, ao final, já estava de alma lavada, inteiramente purificada... Repito sempre que, se não existisse o lado podre em cada um de nós, não existiria, também, a indústria cinematográfica e, muito menos, Hollywood – se é que ainda existe – que, magistralmente, com a técnica, arte e fotografia, criou as mais lindas fantasias sobre a lama inconfessa e encantada que repousa no fundo de cada pessoa. O cinema precisa continuar mostrando a violência dos tempos e a crueldade humana. Todas as vezes que o cinema colocar o homem diante de próprias objeções, cada um de nós sentirá o eterno que existe em suas profundezas e, aliás, verá a própria sombra de Deus, pois, sem ELE, nós todos não passamos de uns canalhas... “Os 7 gatinhos” realizado por Neville, cineasta admirável, é um filme atroz, sem piedade, que mostra ao homem a face de sua crueldade, o seu lado demoníaco. Acompanhei diversas vezes as filmagens e creio tratar-se de um tremendo espetáculo, de uma paulada incrível. Não reescrevi os diálogos, porque basicamente continuam como no original. Refiz algumas frases, sim, para renovar expressões de gírias, palavras e palavrões, embora tenha feito isso de maneira funcional, pra não alterar a estrutura da peça. Uma das marcas fortes de “Os 7 gatinhos”, que é a estória de uma absurda família da classe média de um subúrbio carioca, é o fato de colocar em **causa** (grifo do jornal) o lado demoníaco do próprio espectador. E é por isso, aliás, que ele não vai sair correndo do cinema: ele vai, isto sim, se afundar na poltrona e pregar os olhos na tela, até o fim, para não perder nenhum detalhe dessa demonstração gigantesca da sordidez humana”. “Os 7 gatinhos” estréia hoje no São Luiz e já se assegura o seu êxito. Certamente os moralistas (ou pseudo moralistas) vão repudiar essa nova paulada de Nelson Rodrigues vertida para o cinema por Neville D’Almeida, num trabalho de indiscutível vigor e talento. O elenco é todo especial,*

destacando-se a presença de Lima Duarte, Regina Casé, Cristina Ache, Sady Cabral, Thelma Reston, Ana Maria Magalhães, Ary Foutora, finalmente um time de primeira da cena brasileira.

O dramaturgo reforça uma concepção de *catarse* que nutria desde a década de 50. A partir de uma perspectiva aristotélica, Nelson Rodrigues sugere que expressões artísticas como o teatro e o cinema deveriam desempenhar uma função “purgativa” sobre o espectador, revelando a face “simbólico-integradora” do dramaturgo.

É interessante notar como o conjunto desses textos oscila em apontar, ora uma dimensão psicologizada – “ir ao fundo de si mesmo”, ora uma dimensão sociológica – “mostra um lado do homem brasileiro” que as pessoas têm medo de ver. Observamos, ainda, como essas críticas – todas, aliás, bastante receptivas e defensoras da obra do dramaturgo – absorveram o discurso que o próprio Nelson Rodrigues utiliza para defender a sua obra, assim como o papel do teatro e do cinema em geral.

Diante da recepção e das referências feitas ao filme *Os sete gatinhos*, divulgadas na semana da sua estréia, dois fatores ainda chamam a atenção. Em primeiro lugar, não há comentários ou críticas negativas em relação às representações femininas e ao apelo erótico utilizados na adaptação, tampouco uma possível discussão em torno do comportamento sexual masculino e feminino que o filme evoca. Em segundo lugar, esses enunciados parecem enfatizar o aspecto de identificação pessoal e individual que o drama familiar rodrigiano pode despertar no espectador isolado, sem distinção de gênero e classe.

Sob esse aspecto, a obra de Nelson Rodrigues parece oferecer, segundo os seus críticos, uma “função terapêutica”, uma possibilidade para o espectador ou espectadora “ir ao fundo de si mesmo”, de conhecer o seu lado “sórdido”, suas paranóias e neuroses. Além disso, não encontramos nenhuma discussão que tenha problematizado o caráter monológico e conservador que acompanha as representações sexuais contidas nesse

filme.

Tais discussões tomariam força e visibilidade com o movimento feminista que se desenvolveria com maior força e abrangência durante a década de 80. O interessante é que paralelamente às discussões mais acirradas em torno do movimento feminista, que surge no bojo da ascensão dos próprios movimentos populares, haverá, no decorrer dessa década, a proliferação do cinema pornográfico estrangeiro, que resultará na decadência das pornochanchadas e comédias eróticas.

Com a popularização dos filmes pornográficos durante o processo de abertura política (1979-1988), muitos produtores e cineastas ligados às pornochanchadas, principalmente as da Boca do Lixo, migraram para esse novo nicho do mercado, já que este se mostrava mais rentável.

Os primeiros anos da década de 1980 são marcados pela liberação da censura, pelas primeiras medidas em direção à abertura política, pela lenta retomada da pluralização temática do cinema nacional, além do crescimento do pessimismo e das dúvidas quanto às possibilidades de construção de uma sociedade efetivamente moderna, sentimento que irá se exacerbar no decorrer da década. Aliado a esses fatores, a escolha de Neville D’Almeida por uma obra como *Os sete gatinhos* nos mostra que o cineasta tentou articular apelo comercial – e isso significativa recorrer às fórmulas eróticas monológicas – aos últimos farrapos do carnaval alegórico de 1968.

A geração de Neville D’Almeida, formada por artistas como Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Rita Lee, Gal Costa, Rubens Gerchman, entre outros, encontraram um repertório de imagens, sons, discursos e representações artísticas, que vão de Nelson Rodrigues e Vicente Celestino a Marcuse e Eisenstein, com vistas à construção de um ambiente artístico que fosse capaz de trazer à tona as contradições do país. Longe da mimese “engajada”, que despertava a piedade e a catarse purgativa no

seu público, o filme *Os sete gatinhos* articula chavões e imagens que emergem do imaginário popular.

O ano de lançamento do filme, todavia, já se encontrava destituído do clima cultural e artístico progressista que se configurava no período pós-68, momento em que a sexualidade tornara-se o porta estandarte de luta no mundo todo, ao lado de bandeiras que pregavam mudanças revolucionárias nos sistemas econômicos e políticos da sociedade. Nesse contexto, artistas e intelectuais brasileiros questionavam o autoritarismo da moral familiar e sexual burguesa, porém, nosso cinema parece não ter aproveitado esse clima de mudança para promover um debate consistente em torno da sexualidade.

Alguns diretores brasileiros até aceitaram a problematizar a esfera do privado com maior “seriedade” e “sofisticação”, basta lembrarmos de produções como *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1978) e *Eu te amo* (Arnaldo Jabor, 1980). No entanto, são as chamadas pornochanchadas que iriam levar os setores populares do público brasileiro às salas de cinema, tornando-se um fenômeno de bilheteria e uma das maiores responsáveis pelas representações sexuais que hoje estão presentes no nosso repertório cinematográfico.

As representações sexuais mais popularescas, a exemplo do malandro conquistador, da prostituta virtuosa, da virgem cobiçada, da matrona, do velho impotente, entre outras, são as que mais influenciaram nosso imaginário cinematográfico. Não creio que elas foram produzidas pelas comédias eróticas e pornochanchadas com vistas à alienação do povo, ou ainda, a serviço de um Estado autoritário. Tais representações já faziam parte do repertório cultural popular e Neville D’Almeida apenas sublinhou-as com a tinta cinematográfica. É uma pena que o seu objetivo não fosse desmontá-las e inverte-las com a intenção de promover a catarse

tragicômica e o vazio alegórico, porque se o fosse, os créditos e agradecimentos teriam emergido da tela em justaposição ao cadáver do “Seu” Noronha.

IMPRESSÕES FINAIS

Identificar o impacto que esse gênero cinematográfico exerce sobre o indivíduo isolado, sem dúvida, nos parece ser um exercício sedutor e instigante, no entanto, requer um estudo de recepção que não coube a este trabalho. Por outro lado, como identificamos na leitura dos dados levantados, a maioria das críticas direcionadas às chanchadas eróticas aponta para a sua negatividade, principalmente, entre os mais acadêmicos.

Como um subgênero da comédia e extremamente apoiada na nossa cultura popular, as chanchadas eróticas, assim como outras manifestações que pelo mundo a fora estiveram associadas à comédia, normalmente são consideradas como uma arte menor, seja pelo fato de recorrerem à farsa e a situações cômicas exageradas, ou pelo próprio fato de se caracterizar por uma linguagem de fácil compreensão, sempre apreciado por um público mais popular e abrangente (SELIGMANS, 2004, p. 09).

As chanchadas da década de 50 e as suas sucessoras conseguiram o diálogo mais efetivo com o público popular por trabalharem com essa dimensão cômica, capaz de despertar o riso, de fazer o público reconhecer-se no ridículo e, como sugere Bakhtin, capaz de opor-se à cultura oficial, a partir de um processo de negação e afirmação, coroamento e descoroamento. Em contrapartida, o riso por si só não é paródico. Ele pode ser despertado por intermédio de chavões e estereótipos preconceituosos. Nessa direção, parte do conteúdo do filme *Os sete gatinhos* ajusta-se ao formato do pastiche, uma vez que se apóia em clichês que abandonam a tensão em benefício de uma resolução reconciliatória.

Desde o movimento tropicalista, artistas como Neville D’Almeida passaram a dialogar com imagens que os aproximavam da idéia de “margem”, de “minorias”. Nesse horizonte, vão encontrar nos freaks, nos marginais do morro, em Madame Satã, nas prostitutas e nos mendigos, as vozes dos vencidos, isto é, as nossas ruínas históricas. Uma obra como *Os sete gatinhos* revela o cotidiano dos barnabés, das “prostitutas virtuosas”, do chefe de família decadente e dos crimes passionais. Entretanto, tal universo fora transportado para o cinema com ênfase na sua coloração erótica, desprovida de uma crítica mais aguçada.

Finalizando, pode-se afirmar que pesquisar o impacto da obra de Nelson Rodrigues no cinema nacional é defrontar-se com a nossa história cinematográfica, marcada por ciclos em busca da consolidação de um mercado, momentos de apogeu, decadência e retomadas das suas produções.

Mas o nosso foco ao longo dessa trajetória não pretendeu observar uma economia do cinema brasileiro, tampouco as conseqüências das relações entre Estado-obra-mercado sobre as adaptações da obra rodriguiana, por mais que essas relações surjam como informações adicionais na compreensão do forte diálogo entre os dramas contidos nesse “teatro desagradável” e as mudanças ocorridas na esfera do comportamento sexual e familiar, durante as últimas décadas.

Ao tentar compreender a vertiginosa absorção dessa obra pelo cenário cinematográfico nacional, recorreremos à leitura do trabalho produzido por Ismail Xavier (2003) sobre tal tema e nos defrontamos com algumas questões que fomentaram o desejo e a curiosidade de compreender, com maior cautela, um período do cinema nacional frequentemente estigmatizado por nossos acadêmicos.

O universo rodriguiano sofreu inúmeras adaptações cinematográficas ao longo desses anos, sob o crivo de uma heterogeneidade de tratamentos, tanto referente à

forma, quanto ao seu conteúdo. Após a onda de engajamento político que permeava as manifestações artísticas entre as décadas de 1950 e 60, mudanças substantivas vão ocorrer não apenas no cenário artístico e cultural brasileiro, mas nas esferas da sociabilidade, da sexualidade e do comportamento familiar.

Imbuídos pelo desejo de individuação e contestação à ordem familiar burguesa, associados, ainda, ao experimentalismo no campo das artes, jovens artistas do final da década de 1960 fomentaram um ambiente cultural e artístico extremamente progressista em relação àquela situação antidemocrática.

Inserida nesse contexto, a obra de Nelson Rodrigues passou a ser frequentemente reavaliada, o que proporcionou sua rápida absorção pelo cenário cinematográfico brasileiro. Diante das representações em torno da família e do sexo que o seu universo evocava, muitos daqueles artistas viam nos conflitos dos seus personagens, enunciados e informações históricas extremamente plausíveis para se pensar a sociedade brasileira da época, seu conservadorismo e o “cafonismo” que permeava o projeto de modernidade.

Nesse sentido, sob um clima de contestação política, de confronto à ordem familiar burguesa e seu apego à tradição, além da atmosfera de “liberação sexual e individual”, os dramas de personagens como Serginho, Geni e Herculano em *Toda nudez será castigada* e os “conflitos de geração” contidos em obras como *O casamento* se transformaram em alvo privilegiado para cineastas como Arnaldo Jabor que, segundo Ismail Xavier (2003), conseguiu ajustar esse universo às mudanças pelas quais passavam a sociedade brasileira e o ocidente de maneira geral.

Tais configurações ocorrem paralelamente à implementação da Embrafilme, que será marcada por fortes lutas culturais e políticas no seu interior. Embora a empresa tenha esfacelado o movimento cinemanovista, ela possibilitou a consolidação de uma

indústria e mercado cinematográfico capaz de agregar uma diversidade de cineastas e temáticas. Entretanto, no bojo da chamada “revolução sexual”, as comédias ou as “chanchadas eróticas”, no decorrer da década de 70, consolidarão o gênero cinematográfico que possuirão lugar privilegiado no mercado. Nesse horizonte, cineastas como Braz Chediak, Neville D’Almeida, Bruno Barreto e Arnaldo Jabor encontrarão na obra de Nelson Rodrigues um universo que proporcionará um diálogo favorável com esse mercado, permeado pelo clima de “liberação sexual”, “transgressão” e “neo-antropofagia”.

Ex-integrante do cinema marginal e remanescente da atmosfera tropicalista, conhecida por produções que recorriam ao procedimento paródico, à antropofagia oswaldiana e à idéia de carnavalização para representar um Brasil contraditório e cafona, escolhemos a adaptação de Neville D’Almeida de *Os sete gatinhos*. Para isto, recorreremos metodologicamente a uma pesquisa bibliográfica sobre a obra do autor, as considerações acerca do seu diálogo com o cinema nacional, bem como a observação de outros textos que também se relacionaram dialogicamente com o nosso objeto de análise.

Por intermédio de uma observação do impacto da obra de Nelson Rodrigues no cinema nacional, podemos perceber alguns dos enunciados que permeiam o imaginário sexual e o repertório cultural que o cinema brasileiro tem colaborado em edificar no último século a respeito da sexualidade e de uma “moralidade familiar”, visto que o universo rodrigiano sempre nutriu relações dialógicas com as manifestações populares, suas condutas sexuais e crimes passionais, elementos presentes em outros sistemas de representações artísticas, como foi o nosso objetivo apontar.

No entanto, da mesma forma que as imagens captadas pela câmera e pelo olhar daquela (a) que está conduzindo, corresponde a uma série de signos fragmentados da

nossa realidade vivida e sonhada, como bem nos mostrou Pierre Francastel (1983), passíveis de identificação e projeções extremamente subjetivas, o cinema, assim como a literatura, o teatro e expressões artísticas afins são enunciados situados historicamente e endereçados a sujeitos também situados em um determinado momento histórico e contexto social (STAM; 2006).

Ao dialogar com uma obra tão contraditória, polifônica e polêmica, como o teatro de Nelson Rodrigues, cineastas e artistas brasileiros, a exemplo de Neville D’Almeida, devolveram à cultura de massa e aos setores populares a voz e os dramas de personagens que antes se faziam ouvir apenas por intelectuais, artistas, jornalistas e “grã-finas” escandalizadas.

Por outro lado, é uma pena que a maioria das suas adaptações tenha utilizado esses mesmos dramas para reforçar determinadas representações monológicas em torno do tema da sexualidade, que permanecem no nosso imaginário popular até os dias atuais, nas canções, telenovelas e no próprio cinema. Não desejo afirmar que o cinema brasileiro da década de 70 caracterize-se como omissivo na problematização das inquietações em torno da sexualidade e de uma moral familiar que necessitava de uma renovação em suas estruturas. Porém, se o cinema e as artes, em geral, traduzem plasticamente as inovações e descobertas na área do conhecimento promovidas pela sociedade que o gerou (FRANCASTEL, 1983), parece que poucos avanços e discussões foram promovidos sobre o comportamento sexual e familiar das camadas mais pobres durante aquela década, haja vista que a sexualidade, quando tratada sob uma ótica dialógica, normalmente ela era protagonizada por sua parcela mais beneficiada cultural e economicamente, a exemplo das produções de Arnaldo Jabor e Ana Carolina.

Nesse sentido, a “alegria” associada às imagens eróticas de *Os sete gatinhos* não é produto de uma manifestação alegórica que teria desembocado na “explosão colorida”,

observada por Celso Favaretto, ou na “implosão” de referências políticas, como sugeriu Helloisa Buarque, ambos em referência ao movimento tropicalista. A alegria da casa transformada em bordel e da “sexualidade feliz” e “resolvida” na última cena do filme de Neville, antes de uma reviravolta carnavalesca, reitera as representações sexuais e os clichês que no texto original se rebelam contra o seu próprio autor, promovendo, ora o riso tragicômico, ora a indignação. Já os sentimentos de piedade e purgação são destinos de obras desprovidas da violência alegórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César (2006). *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. São Paulo, Editora Unicamp.

ADORNO, Theodor (2004) “A indústria cultural – O iluminismo como mistificação das massas”, in: *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo, Paz e Terra.

AUMONT, Jaques (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo, Papirus.

BAKHTIN, Mikhail (1993). *A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília, Editora Universidade de Brasília.

_____ (2005). *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária.

BATAILLE, Georges (2004). *O erotismo*. São Paulo, ARX.

BENJAMIN, Walter (1986). *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Editora Brasiliense.

BOURDIEU, Pierre (1983). “Gostos de classe e estilos de vida”, in: *Pierre Bourdieu: Sociologia*. (org.) Renato Ortiz. São Paulo, Ática.

CALADO, Carlos (2000). *Tropicália: A história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora. 34.

CARNEIRO, Maria (1986). “A desagradável família de Nelson Rodrigues”, in: *Uma nova família? O moderno e o arcaico na família brasileira*, FIGUEIRA, Sérvulo (org.). Rio de Janeiro, Zahar.

CASTRO, Ruy (1992). *O anjo pornográfico*. São Paulo, Companhia das Letras.

CHARNEY, Leo & HANSEN, Mirian (2001). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify.

COSTA, Jurandir Freire (1985). “Sobre a geração AI-5”, In: *Violência e Psicanálise*. Rios de Janeiro, Graal.

_____ (1999). *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro, Graal.

DIAS, Maria Ângela (1999). *A missão e o grande show: Políticas culturais no Brasil anos 60 e depois*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

DUNCAN, Paul (2005). *Cinema erótico*. Koln, Taschen.

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

FAVARETTO, Celso (1979). *Tropicália: Alegoria, alegria*. São Paulo, Kairós Livraria e Editora.

FIGUEIRA, Sérvulo (1986). *Uma nova família? O moderno e o arcaico na família de classe média brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

FRANCASTEL, Pierre (1983). *A imagem, a visão e a imaginação*. Lisboa, Edições 70.

FRANÇA, André (2002). *Das teorias do cinema à análise fílmica*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de comunicação e cultura contemporâneas. UFBA. Salvador, Bahia.

FREITAS, Marcel Almeida (2003). *Pornochanchada: capítulo estilizado e estigmatizado da história do cinema nacional*. Comunicação & Política, n. 5.

FREYRE, Gilberto (1979). *Sobrados & Mocambos: o declínio do patriarcado rural e o desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro, José Olympio.

GOMES, Paulo Emilio (1980). *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (1981). *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo, Brasiliense.

ITABORAÍ, Nathalie Reis (2005). *A família colonial e a construção do Brasil : vida doméstica e identidade nacional em Gilberto Freyre, Sérgio Buarque e Nestor Duarte*. In: Revista Antropológicas. Ano 9, volume 16 (1). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFPE.

JAMESON, Frederic (1992). “Periodizando os anos 60”, in: *Pós-modernismo e política*. (org). Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, Rocco.

JORGE, Maria Soler (2003). *Industrialização cinematográfica e cinema popular no Brasil dos anos 70 e 80*. Rev. História: Questões & debates, n. 38, Curitiba, Editora UFPR.

LOPES, Ângela Leite (1993). *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

MAGALDI, Sábato.(1992). *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo, Editora Perspectivas.

MARTUSCELLO, Carmine (1993). *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. São Paulo, Siciliano.

MELLO, João Manuel Cardoso & NOVAIS, Fernando A. (2006). “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”, In: *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea V.4*. São Paulo, Companhia das Letras.

MENEZES, Paulo (2001). *À meia luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo, Editora.

NAPOLITANO, Marcos (1998). *Tropicalismo: As relíquias do Brasil em debate*. Revista brasileira de História, vol.18, n.35. São Paulo.

NASCIMENTO, Roberta (2005). *Charles Baudelaire e a arte da memória*. ALEA: Estudos Neolatinos, vol.7, n.1. Rio de Janeiro, junho de 2005.

ORICCHIO, Zanin Luiz (2003). *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo, Editora Estação Liberdade.

PELLEGRINI, Tânia (2003). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo, Editora Senac.

PUPPO, Eugênio & XAVIER, Ismail (2005). *Nelson Rodrigues e o cinema*. Rio de Janeiro, Heco Produções.

RAMOS, José Ortiz (1983). *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

RODRIGUES, Nelson (2004). *Teatro Completo Vol.1: Peças psicológicas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

_____ (2004). *Teatro Completo Vol. 2: Peças míticas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

_____ (1985). *Teatro Completo Vol. 3: Tragédias cariocas I*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

_____ (2004). *Teatro Completo Vol. 4: Tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

_____ (2006). *O casamento*. Rio de Janeiro, Editora Agir.

_____ (1996). *O remador de Ben Hur: confissões culturais*. São Paulo, Companhia das Letras.

_____ (1968). *O óbvio ululante*. Rio de Janeiro, Eldorado Editora.

_____ (1995). *A cabra vadia*. São Paulo, Companhia das Letras.

_____ (1997). *A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é...* São Paulo, Companhia das Letras.

_____ (2002). *A vida como ela é... O homem fiel e outros contos*. São Paulo, Companhia das Letras.

SARTI, Cynthia A. (2002). *Família e individualidade: um problema moderno*. In: Carvalho, Maria do Carmo B. São Paulo, Cortez.

_____ (1995). “O valor da família para os pobres”. In: *Família em processos contemporâneos: inovações culturais na sociedade brasileira*. (Org) Ivete Ribeiro e Ana Clara Ribeiro. São Paulo, Edições Loyola.

SCHWARZ, Roberto (2005). “Cultura e política, 1964-1969”, in: *Cultura e política*. São Paulo, Paz e Terra.

SCOTT, Parry (2005). *A família brasileira diante das transformações no cenário histórico global*. In: Revista Antropológicas, Ano 9, Volume 16 (1). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFPE.

SELIGMAN, Flávia (2004) *A tradição cultural da comédia popular brasileira na pornochanchada dos anos 70*. UNISINOS, RS

SMITH, Murray (2005). “Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção”, in : *Teoria contemporânea do cinema, vol. 1: Estruturalismo e filosofia analítica*. (Org). Fernão Pessoa Ramos. São Paulo, Editora Senac.

SOIHET, Rachel (2000). “Mulheres pobres e violência no Brasil urbano”, in: *História das mulheres no Brasil*. (Org) Mary Del Priore. São Paulo, Editora UNESP.

SOURIAU, Etienne (1993). *Chaves da estética*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização brasileira.

STAM, Robert (2003). *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo, Editora Papirus.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella (2006). *Crítica à imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. São Paulo, Cosac e Naify.

_____ (1992). *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Editora Ática.

XAVIER, Ismail (2005). “A alegoria histórica”, in: *Teoria contemporânea do cinema, vol.1: Estruturalismo e filosofia analítica*. (Org). Fernão Pessoa Ramos. São Paulo, Editora Senac.

_____ (2003). *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac e Naify.

_____ (2001). *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra.

PESQUISA ON LINE

www.portalheco.com.br

www.nelsonrodrigues.com.br

www.cinemateca.com.br

www.adorocinemabrasileiro.com.br

www.portalliteral.terra.com.br

FILMOGRAFIA

A dama do loteação (1978) Neville D’Almeida

A falecida (1964) Leon Hirszman

Álbum de família: uma história devassa (1981) Braz Chediak

Bacalhau (1976) Adriano Stuart

Boca de Ouro (1962) Nelson Pereira dos Santos

Bonitinha, mas ordinária (1981) Braz Chediak

Bye bye Brasil (1980) Cacá Diegues

Deus e o diabo na terra do sol (1963) Glauber Rocha

Dona flor e seus dois maridos (1976) Bruno Barreto

Engraçadinha (1980) Haroldo marinho Barbosa

Eu te amo (1980) Arnaldo Jabor

Eu sei que vou te amar (1986) Arnaldo Jabor

Gêmeas (1999) Andrucha Waddington

Independência ou morte (1972) Carlos Coimbra

Jardim de guerra (1968) Neville D'Almeida

Laranja mecânica (1971) Stanley Kubrick

Macunaíma (1969) Joaquim Pedro de Andrade

Mangue banguê (1972) Neville D'Almeida

Mar de rosas (1977) Ana Carolina

Os amantes (1958) Louis Malle

O bandido da luz vermelha (1968) Rogério Sganzerla

O beijo no asfalto (1980) Bruno Barreto

O casamento (1975) Arnaldo Jabor

Os fuzis (1964) Ruy Guerra

O império dos sentidos (1976) Nagisa Oshima

Os paqueras (1969) Reginaldo Farias

Opinião pública (1966) Arnaldo Jabor

Os sete gatinhos (1980) Neville D'Almeida

O último tango em Paris (1972) Bernardo Bertolucci

Perdoa-me por me traíres (1983) Braz Chediak

Pindorama (1971) Arnaldo Jabor

Rio Babilônia (1982) Neville D'Almeida

Terra em transe (1968) Glauber Rocha

Todas as mulheres do mundo (1967) Domingos de Oliveira

Toda nudez será castigada (1973) Arnaldo Jabor

Tudo bem (1978) Arnaldo Jabor

Traição (1998) Cláudio Torres, José Henrique Fonseca e Arthur Fontes

Vereda tropical (1980) Joaquim Pedro de Andrade

Vidas secas (1963) Nelson Pereira dos Santos