



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE

CÁSSIA PERES MARTINS

O DISCURSO RODRIGUEANO: EFEITOS DE AUTORIA(S) DO TEATRO AO CINEMA

CASCAVEL-PR
2013

CÁSSIA PERES MARTINS

O DISCURSO RODRIGUEANO: EFEITOS DE AUTORIA(S) DO TEATRO AO CINEMA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Interdiscurso: Práticas Culturais e Ideologias.

Orientadora: Profa. Dra. Roselene de Fátima Coito.

CASCADEL-PR
2013

CÁSSIA PERES MARTINS

O DISCURSO RODRIGUEANO: EFEITOS DE AUTORIA(S) DO TEATRO AO CINEMA

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil
Universidade Federal de Uberlândia
Membro Efetivo (convidada)

Prof. Dr. Alexandre Sebastião Ferrari Soares
Membro Efetivo (da instituição)

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory
Universidade Estadual de Maringá - UEM
Membro Suplente (convidado)

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Membro Suplente (da instituição)

Prof. Dra. Roselene de Fátima Coito (UNIOESTE)
Orientadora

Cascavel, 15 de março de 2013.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos especiais à professora Roselene de Fátima Coito, minha orientadora, mestra e grande amiga, por ter acreditado no meu trabalho e me instigado a viajar pelo conhecimento.

Ao professor Acir Dias, pela excelência de suas aulas, pela leitura de meus textos e pelas contribuições no seminário de pesquisa e qualificação.

Ao professor Alexandre Sebastião Ferrari Soares, por ter me mostrado com muito bom humor a dura realidade de sermos sujeitos assujeitados, e pelas contribuições na qualificação.

À professora Marisa Martins Gama-Kahlil, pela leitura de meus textos e também preciosas contribuições.

À coordenação do programa, representada pela professora Lourdes Kaminski Alves.

À banca examinadora de maneira especial.

À Prefeitura do Município de Marechal Cândido Rondon – PR, em especial à Senhora Carmen Cristine Borzatto, Secretária Municipal de Cultura.

À Monike Schwab, amiga e colega de trabalho que muito me incentivou.

À Ivete Rambo, bailarina e atriz, amiga de todas as horas.

À CAPES, que apoiou o desenvolvimento da pesquisa por meio da concessão de bolsa de estudos.

Dedico este trabalho, em primeiro lugar, a Deus, em quem tenho fé sem aceitar questionamentos. Ao meu pai, João Abílio Martins, que me ensinou o que é honestidade. À Maria Ilma Peres Martins, minha mãe, por sempre acreditar em mim e me incentivar. À Mônica Peres Martins, minha irmã, que me ajudou a iniciar minha vida acadêmica. E a Flávio Vitor Stein, companheiro dedicado. Amores da minha vida.

RESUMO

Este trabalho tem como objetos de análise as peças teatrais *Boca de Ouro* (1959), *A Falecida* (1953) e *Os Sete Gatinhos* (1958), escritas pelo dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, e suas adaptações para o cinema. *Boca de ouro* foi adaptada em 1962 e dirigida por Nelson Pereira dos Santos. *A Falecida*, dirigida por Leon Hirszman, teve sua adaptação em 1965. Já, *Os Sete Gatinhos*, foi dirigida por Neville D'Almeida, na adaptação de 1980. A abordagem teórica que servirá de base para as referidas análises será a da Análise do Discurso de orientação francesa, como a vertente principal, bem como as demais teorias que possam contribuir. Fruto de uma pesquisa básica de cunho bibliográfico e interpretativo, o presente trabalho apresenta reflexões a respeito das posições sujeito, que perpassam o autor e o diretor, dedicando atenção às personagens a partir da materialidade do texto teatral. Desse modo, observar-se-á de que forma essas posições deslocam-se na materialidade fílmica. Verificar-se-á, além desta possibilidade de posições sujeito, a inclusão ou retiradas de diálogos, os sentidos preservados, destituídos ou acrescidos, por meio de elementos, que podem ou não funcionar como indícios de autoria, e que compõem o todo da produção cinematográfica, tais como músicas, cenários, figurinos, constituição da imagem por meio da movimentação da câmera (primeiros e segundos planos, focalização, dentre outros aspectos). Tal reflexão é feita sem deixar de considerar que a materialidade do filme é fruto de uma produção coletiva, comandada por um diretor, havendo responsáveis diferentes para fotografia, cenografia, montagem e trilha sonora, além da intervenção na criação das personagens por parte de cada ator. Desta forma, serão apresentados resultados das análises de um processo de re-significação pelo qual passa o discurso rodrigueano, ao ser levado ao cinema e que, pelo fato de se re-significar, pode instituir indícios e marcas autorais que se materializam como efeitos.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria; Posição sujeito; Produção de sentidos.

ABSTRACT

This work has as objects of analysis the plays *Boca de Ouro* (1959), *A Falecida* (1953) e *Os Sete Gatinhos* (1958) written by brazilian playwright Nelson Rodrigues, and their film adaptations. *Boca de Ouro* (Golden Mouth), adapted in 1962, directed by Nelson Pereira dos Santos; *A falecida* (The Deceased), directed by Leon Hirszman, adapted in 1965 and finally *Os Sete Gatinhos* (The Seven Kittens), directed by Neville D'Almeida, with the adaptation in 1980. The theoretical approach that will serve as the basis for these analyzes will be of Discourse Analysis of French orientation as the main component, as well as other theories that can contribute. Fruit of a basic research imprint bibliographic and interpretive, this paper presents reflections on the subject positions, the positions that underlie the author and director, devoting attention to the characters from the materiality of theatrical text, observing how these positions move in filmic materiality. It will be checked, besides this possibility of subject positions, the inclusion or withdrawals dialogues, the preserved senses, removed or added, through elements, that may or may not work as evidence of authorship, that compose the entire film production, such as music, sets, costumes, image formation by moving the camera (first and second plans, focusing, among other things). This reflection is done while considering the materiality of the film is the result of a collective production, headed by a director with different people responsible for photography, set design, assembly and soundtrack, as well as intervention in the creation of characters for each actor. Thus, the analysis results will be presented in a process of re-signification through which passes the Nelson Rodrigues' speech when taken to the cinema and, by the fact of re-signify may introduce evidence that copyright and trademarks that materialize as effects.

KEYWORDS: Authorship; Position subject; Production of meanings.

SUMÁRIO

O UNIVERSO RODRIGUEANO: DA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA À PESQUISA.....	9
INTRODUÇÃO	13
1 POSIÇÃO SUJEITO E AUTORIA	16
2 AS RELAÇÕES (DE SENTIDO) QUE PERMITEM A MATERIALIZAÇÃO DO TEXTO	34
3 A BUSCA PELO SENTIDO DE REALIDADE NO TEATRO E NO CINEMA	38
4 PERSONAGENS QUE VÃO DO TEATRO AO CINEMA	43
4.1 BOCA DE OURO: “SOU O QUE FALAM DE MIM”	43
4.2 A MORTE NO COTIDIANO: A FALECIDA.....	51
4.3 OS SETE PERSONAGENS MAL ADESTRADOS	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS	82

O UNIVERSO RODRIGUEANO: DA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA À PESQUISA

Iniciei minha vida acadêmica no ano de 2000 na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, no curso de Letras-Português, *campus* de Marechal Cândido Rondon – PR. Antes disso, já havia me aventurado nos palcos como atriz amadora de teatro. Cheguei a dirigir algumas peças infantis em minha cidade natal, Altônia no Noroeste do Estado do Paraná.

Meu primeiro contato com a obra de Nelson Rodrigues foi por meio do texto de *Toda Nudez Será Castigada*. Durante os primeiros anos de graduação, participei do – hoje extinto – Grupo de teatro *Téspis*, mantido pela Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Esporte de Marechal Cândido Rondon, e dirigido pelo professor Givaldo de Oliveira. Fizemos os estudos do texto e de personagens, visando à montagem da peça que, infelizmente, não ocorreu. Mas este primeiro contato já serviu para me encantar. Apaixonei-me pela Geni, a protagonista obsessiva. O enredo todo era de um clima muito louco, diferente de todos os textos que havia estudado - em sua maioria eram comédias e peças infantis - pensando na construção de personagens, a obsessão inerente aos personagens rodrigueanos era novidade para mim. Na ocasião, eu faria o papel de uma das três tias do adolescente Serginho; elas tinham uma relação doentia de posse e dominação com o garoto. Serginho era um personagem que negava o sexo, que não aceitava a morte da mãe e que não queria que o pai tirasse o luto e se relacionasse com outra mulher.

Ainda no ano de 2001, tive a oportunidade de participar de uma oficina para atores ofertada pelo SESC de Marechal Cândido Rondon, por meio do circuito Nacional SESC de Artes Cênicas, também conhecido como *Palco Giratório*. A oficina foi ministrada pelas atrizes baianas Elaine Lima, Killiana Brito e Tatiana de Lima, do *A/4 Produções Teatrais BA*, na época nome provisório de um trabalho coletivo teatral surgido na Escola de Teatro da UFBA – Universidade Federal da Bahia. Tratava-se de uma oficina prática, para atores, que enfocava a produção da escrita cênica do espetáculo *Insônia*, concebendo a cena como uma partitura e o ator como co-criador desta.

O espetáculo *Insônia*, por sua vez, foi baseado na *Valsa nº 6*, de Nelson Rodrigues, cuja trama original situa uma jovem de 15 anos apunhalada pelas costas que, no intervalo compreendido entre o golpe e seu último suspiro, tenta recolher fragmentos de si para entender o que lhe aconteceu. A peça, cuja adaptação e direção eram de Hebe Alves, propunha uma reflexão sobre o feminino e sobre o processo de alguém em busca do contato consigo mesmo. Os fatos têm como ponto de partida uma noite de insônia. A encenação é

realizada por três atrizes que interpretam uma única personagem que revisita, na memória, momentos de sua infância e adolescência, trazendo à tona uma circunstância de abuso sexual. A peça ainda fala da luta desesperada de alguém por sua salvação. Este era o clima proporcionado na oficina, uma espécie de laboratório para criação de cenas. Trabalhamos com sentimentos ligados à infância e relações entre mães e filhos; foi uma experiência muito válida e proveitosa no que diz respeito aos conhecimentos que um ator deve possuir para criar seus personagens. Obviamente, ao final da oficina, assistimos ao espetáculo, que mais uma vez me levava para o universo rodrigueano.

Em 2005, ingressei no curso de pós-graduação *latu sensu*, em Língua, Literatura e Ensino, na UNIOESTE, novamente no *campus* de Marechal Cândido Rondon. Havia concorrido a uma vaga para os estudos da linguagem, porém gostaria de pesquisar um objeto literário. Tinha o desejo de analisar a peça *Toda nudez será castigada*, de autoria de Nelson Rodrigues. A professora PhD Roselene de Fátima Coito aceitou o desafio da orientação.

Ainda em 2005, tive a oportunidade de assistir a mais uma peça teatral baseada na obra rodrigueana: *Cirandas, As Quatro Estações das Flores*, dirigida por Adriano e Fernando Guimarães, do grupo de teatro *Cirandas* de Brasília – DF. A peça trazia para o palco as principais personagens femininas de Nelson Rodrigues, representando a trajetória da vida da mulher dentro do universo rodrigueano. O espetáculo era dividido em três partes: na primeira, víamos em cena as normalistas; na segunda, as prostitutas; e, na terceira, as senhoras solteiras. Foi assistindo a este espetáculo que decidi pesquisar mais sobre a obra de Nelson Rodrigues, conhecer melhor suas personagens.

Na condição de atriz, ainda não tive a oportunidade de interpretar uma personagem criada por Nelson Rodrigues. Atuei apenas em uma esquete escrita por Jorge Paulo Dumaresque, intitulada *Sangue*, que nos faz lembrar do clima estabelecido nas tragédias Rodrigueanas. Na ocasião, sob a direção do professor Valeri Fell, minha personagem manifestava um ciúme doentio pelo marido, perseguindo-o e assassinando-o, em um misto de tragédia e comédia com características da obra de Rodrigues.

Em 2006, entreguei meu artigo de conclusão da Especialização intitulado: *Nelson Rodrigues sob a ótica discursiva: loucura e sexualidade*, escrito sob orientação da professora Roselene. Analisamos a peça *Toda nudez será castigada*, discutindo as estratégias de produção, considerando o tipo de discurso utilizado, além das condições de produção, pensando sobre o autor e as personagens. Dedicamos atenção aos temas da loucura e homossexualidade, bem como à construção da identidade de uma personagem por meio do seu discurso e do de outras personagens.

Minha curiosidade não parou por aí. Continuei lendo Nelson Rodrigues, principalmente suas peças, e as que mais me chamaram a atenção foram as classificadas como tragédias cariocas. Não tardou o interesse pelo cinema, visto que tais classificações foram todas adaptadas para a sétima arte. Algumas contam com duas ou três adaptações, como o caso de *Bonitinha, mas ordinária, ou Otto Lara Resende*, cuja primeira delas data de 1963, com roteiro de Jece Valadão e direção de J. P. de Carvalho; sua segunda adaptação é de 1981, sob a direção de Braz Chediak; sites de internet sobre cinema ainda noticiam uma terceira adaptação, dirigida por Moacyr Góes, que teria sido filmada em 2009, porém inédita. Eu mesma vi somente algumas fotos e *trailers* que “vazaram” na internet. Para a peça *Boca de Ouro*, há também duas adaptações. A primeira é de 1962, dirigida por Nelson Pereira dos Santos, e a segunda foi dirigida por Walter Avancini em 1990.

O primeiro filme ao qual assisti e que trazia adaptada uma peça de Nelson Rodrigues foi *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor. Num primeiro momento, considerei o filme como ruim. Não me conformava, pois tinha sido muito bem recomendado, considerado pelos críticos como uma obra-prima de Jabor. Não gostei de ver aquela Geni. Quando lia a peça, imaginava-a completamente diferente. O personagem de Patrício também não me agradou. Ele se torna cunhado de Geni na trama. Quando li o texto-fonte, parecia-me tão manipulador, consciente do que queria e, no filme, era apenas um “bobo alegre”, um pouco amargurado com o irmão. A própria Geni que, no texto-fonte era manipulada por Patrício, não se deixa influenciar no filme. Não pude deixar de estabelecer estas diferenças entre o texto-fonte e a produção cinematográfica. Então, pensei que isto ocorreria com outras adaptações também e que estas poderiam muito bem servir de objeto de análise.

Escrevi, então, um projeto de pesquisa para o Mestrado em letras da Unioeste, visando ao estudo por intermédio dos pressupostos da análise do discurso e, mais uma vez, tive a honra de ser orientada pela professora PhD Roselene de Fátima Coito. O projeto original previa a análise de todas as peças de Rodrigues classificadas como tragédias cariocas e suas respectivas adaptações fílmicas. Considerando os prazos previstos pelo programa, escolhemos apenas três peças e três adaptações. Ainda assim, o desafio foi grande, uma verdadeira viagem pelo universo ficcional criado por Nelson Rodrigues. E é por meio deste trabalho que viemos apresentar algumas reflexões resultantes dessa viagem.

As peças escolhidas foram: *Boca de Ouro* (1959), *A Falecida* (1953) e *Os Sete Gatinhos* (1958). Já, as produções cinematográficas homônimas baseadas nestas peças teatrais foram: *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos; Rio de Janeiro, 1962); *A Falecida* (Leon

Hirszman; Rio de Janeiro, 1965); *Os Sete Gatinhos* (Neville D'Almeida; Rio de Janeiro, 1980).

A presente dissertação divide-se em quatro capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais. Na Introdução, apresentam-se algumas informações da vida e obra do autor Nelson Rodrigues, bem como dos cineastas Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Neville D' Almeida.

No primeiro capítulo, intitulado *Posição Sujeito e Autoria*, elaborou-se um percurso teórico, pautado nos estudos de Brait (1985) sobre a personagem e na relação entre personagem e autor evidenciada por Bakhtin (1992), no intuito de provocar uma reflexão sobre a melhor maneira de tratar o problema da personagem sem ferir os pressupostos da análise do discurso de orientação francesa. Refletiu-se sobre o problema do autor, considerando-o como uma função sujeito, tratando sujeito como propõe a Análise do Discurso, a partir das afirmações de Pêcheux (1997), e das concepções lacanianas, propondo ainda, um embate de idéias a partir da concepção de autor proposta por Foucault (2009) e a leitura que Orlandi (2007) elabora a partir desta concepção.

No segundo capítulo, abordaram-se as fortes relações que as peças de Nelson Rodrigues – as que se propôs a analisar – estabelecem entre si e as tragédias gregas clássicas, tendo como ponto de partida os dizeres de Foucault (2009) acerca do discurso, considerando a rede complexa de relações que permitem a materialização de determinado discurso.

Durante o terceiro capítulo, chamou-se a atenção para a presença de afazeres comuns do cotidiano humano na ficção, principalmente os afazeres de que se ocupam as classes subalternas, e o efeito de sentido que isto produz. Considerando os dizeres de Certeau (1998), foi possível constatar que, por vezes, as personagens se apresentam entre um diálogo e outro, exercendo atividades comuns do dia a dia, fruto do compromisso que a arte tem com a verossimilhança.

O Capítulo Quatro consistiu em algumas análises enumeradas por itens. No item 4.1, o tema foi a personagem central de *Boca de Ouro*, construída principalmente pelo discurso de outras personagens. Propôs-se a reflexão sobre o discurso citado conforme Bakhtin (1999), bem como a função de autor no texto e a função autor no cinema.

Já, no item 4.2, refletiu-se a respeito da posição sujeito ocupada pela personagem Zulmira de *A falecida*, pensando também no tema da morte, vista como acontecimento comum do dia a dia, e sua relação com a posição sujeito.

Finalmente, o subtítulo *Os sete personagens mal adestrados* traz à tona a posição sujeito das sete personagens que compõem a família Noronha de *Os Sete Gatinhos*,

apresentando a análise de duas cenas que fazem parte, tanto da materialidade do texto teatral, quanto da materialidade fílmica, o que propõe uma reflexão sobre os indícios de autoria presentes no filme, considerando as condições de produção do cinema brasileiro nos anos finais da década de 80.

Em linhas gerais, esta foi a proposta da viagem com Nelson Rodrigues.

INTRODUÇÃO

O dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues nasceu na cidade do Recife – PE, em 23 de agosto de 1912. Quinto filho dentre quatorze, do casal Maria Esther Falcão e Mario Rodrigues, este jornalista. Em 1916, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro. Quando maior, trabalhou no jornal *A Manhã*, de propriedade de seu pai. Foi repórter policial durante anos, de onde, muitos acreditam, acumulou uma vasta experiência para escrever suas peças a respeito da sociedade.

Escreve sua primeira peça teatral em meados de 1941, *A Mulher sem pecado*, a qual não teve repercussão nenhuma perante o público; apenas alguns críticos e amigos elogiaram. O sucesso viria mesmo com *Vestido de Noiva*, em 1943, que trazia, em matéria de teatro, uma renovação nunca vista em nossos palcos. Tanto a montagem do diretor Ziembinski quanto o texto de Nelson Rodrigues trazem à cena elementos totalmente novos. Segundo Ronaldo Lima Lins (1979), após a segunda grande guerra, diversos diretores estrangeiros encontraram refúgio no Brasil, fugindo das dificuldades de sobrevivência na Europa. Além do polonês Ziembinski, outros se associaram ao nosso teatro, vindo principalmente da Itália, o que contribuiu consideravelmente para a evolução do teatro brasileiro.

Da Europa traziam técnicas de montagem completamente inéditas no Brasil, ainda que, dentro do *métier*, nem sempre representam de fato a última palavra. Seja porque o meio continuava demasiadamente cru para pesquisas mais ousadas, seja porque a própria natureza de tais pesquisas exigisse indivíduos de um talento especial, nem Ziembinski, nem quaisquer dos outros que vieram depois dele (Salce, Jacobbi, Adolfo Celi, Vaneau, Ratto, D'Aversa) invadiram, por exemplo, o terreno das conquistas brechtianas. Realizam, de qualquer forma, um trabalho de um valor inestimável, preparando o palco e semeando as sementes que hoje colhemos. (LINS, 1979, p. 55)

No que diz respeito ao texto de Nelson Rodrigues, a inovação surge quando o autor pede a divisão do palco em três planos diferentes: um para a memória, outro para a realidade e o terceiro para as alucinações. Na prática, pode-se evidenciar até mais de três planos, pois são

utilizadas também vozes de pessoas não presentes; a narrativa é fragmentada produzindo o sentido de representação de uma mente, em estado de choque, que continua trabalhando após o atropelamento, pelo menos até a morte da personagem principal, fato que não interrompe a história. Refletindo a respeito, Lins (1979, p. 62-63) comenta que, a partir da morte da personagem,

O espectador é levado, então, a uma reviravolta em seu campo de especulação: se a narrativa fragmentária não projeta apenas uma realidade circunscrita a um psiquismo, a uma mente, que outras projeções realiza? Para se estabelecer uma resposta aceitável a tal pergunta será preciso admitir que, embora com uma aparência de uniformidade e coerência, nossos sentidos estão preparados para captar a verdade apenas em parcelas. E mesmo assim, entre o que ocorre no mundo exterior e o que reflete na mente do espectador, pode sempre haver um intervalo preenchido por uma reminiscência inesperada ou por uma alucinação. É certo que, no caso em questão, são de uma única ordem e partem do mesmo vetor todas as experiências visuais e auditivas oferecidas à platéia.

A crítica da época atribuiu o sucesso de *Vestido de Noiva* a uma nova concepção de cenografia. Sobre isso, o próprio Nelson declara em entrevista concedida ao *O Estado de São Paulo*, em 10 de setembro de 1978:

Uma nova concepção de cenografia eu não diria. O nosso querido Ziembinski andou espalhando durante um certo tempo que reescrevera comigo ‘Vestido de Noiva’. Imaginem se não tenho trezentas testemunhas de que ‘Vestido de Noiva’ é exatamente aquilo que escrevi. Além disso, a peça foi consagrada como texto antes do espetáculo. (RODRIGUES, 2013)

Fato a ser considerado é que apesar de suas peças serem taxadas muitas vezes como obscenas e imorais, a consagração de Nelson Rodrigues surge com vários outros sucessos, transformando-o no grande representante da literatura teatral de seu tempo. Escreveu também crônicas e contos que se tornaram famosos. Faleceu na manhã do dia 21 de dezembro de 1980, um domingo.

A presente pesquisa pretendeu analisar três peças escritas por Nelson Rodrigues e três produções cinematográficas, cujos roteiros baseiam-se respectivamente nas peças teatrais. Pretendeu-se refletir a respeito das posições sujeito que as personagens principais de tais narrativas possam representar, a partir da materialidade do texto teatral, observando de que forma essas posições deslocam-se na materialidade fílmica. Foi observado o funcionamento das estratégias cinematográficas na produção de sentidos que venham a ressignificar o discurso rodriguelano. As peças são: *Boca de Ouro* (1959), *A Falecida* (1953) e *Os Sete*

Gatinhos (1958), três de suas tragédias cariocas, de acordo com a classificação feita pelo teatrólogo Sábato Magaldi, sob orientação do próprio Rodrigues, bem como três produções cinematográficas homônimas baseadas nestas peças teatrais: *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos; Rio de Janeiro, 1962); *A Falecida* (Leon Hirszman; Rio de Janeiro, 1965); *Os Sete Gatinhos* (Neville D'Almeida; Rio de Janeiro, 1980).

Nelson Pereira dos Santos nasceu no bairro do Brás e foi criado no Bixiga, em São Paulo, filho de um alfaiate e de uma dona de casa de origem italiana. No início dos anos 50, formou-se pela faculdade de Direito do Largo São Francisco em São Paulo, mas já estava apaixonado pelo cinema. Escolheu então o Rio de Janeiro para morar e iniciou a trajetória que o tornaria um dos mais importantes precursores do movimento Cinema Novo. Fez mais de 20 filmes, dentre eles *Boca de Ouro* (1962), *Vidas Secas* (1963), *Como Era Gostoso o meu Francês* (1970) e *Amuleto de Ogum* (1974). Em 1984, transformou uma obra-prima de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*, em filme e ganhou o prêmio da crítica especializada no Festival de Cannes, França. Foi professor fundador do curso de cinema da Universidade Brasília (o primeiro do Brasil). Em 2006, aos 77 anos, foi o primeiro cineasta a se tornar membro da Academia Brasileira de Letras.

Leon Hirszman, cineasta brasileiro, nasceu no Rio de Janeiro em novembro de 1937 e faleceu em setembro de 1987. Começou suas atividades cinematográficas junto com sua vigorosa e consistente militância política, no movimento estudantil no Rio de Janeiro, tendo sido um dos fundadores do CPC – Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (UNE). Foi no CPC que ele realizou sua primeira produção, o curta *Pedreira de São Diogo*, um dos cinco episódios do filme *Cinco vezes favela*, lançado em 1962. Seu primeiro longa de ficção foi uma adaptação de Nelson Rodrigues, *A Falecida*, um dos objetos de análise de nossa pesquisa, estrelada por Fernanda Montenegro e Ivan Cândido, e que já versava sobre um dos temas caros a Leon: a alienação das classes populares.

Neville Duarte de Almeida nasceu em Belo Horizonte – MG, em 1941. Em 1958, saiu dos bancos das igrejas metodistas para o Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte, onde conviveu com os melhores críticos do cinema da época. Influenciado por sua vivência em Nova Iorque e Londres, onde morou nos anos 60 e 70, dirigiu filmes censurados pela ditadura militar, como *Mangue bang* (1971), *Gatos da noite* (1972) e *Surucucu catiripapo* (1973)¹. Sua carreira abrange ainda desde filmes experimentais, como *Jardim de*

¹ As datas de produção e lançamento dos filmes são imprecisas, variam de uma fonte de informação para outra; utilizamos as datas que mais se repetem. Em alguns sites que exibem reportagens ou mesmo depoimentos, afirmam que os filmes censurados de Neville D' Almeida não foram exibidos em circuito no Brasil. O filme *Mangue Bangue*, por exemplo, teria se perdido do próprio diretor, permanecendo arquivado no Museu de Arte

Guerra (1970), seu longa metragem de estreia, até campeões de público, como *A dama do lotação* (1975), considerado pela mídia a terceira maior bilheteria do cinema nacional até a atualidade, perdendo para *Dona flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, e para *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), dirigido por José Padilha, o filme mais visto da história do cinema brasileiro. Sem abandonar seu lado experimental, Neville dirigiu também *Rio Babilônia* (1985), *Navalha na carne* (1997), bem como o remake de *Matou a família e foi ao cinema* (1991). Desenvolveu um cinema que mistura marginalidade e fantasias eróticas, como em *A dama do lotação* e *Os sete Gatinhos* (1980), dois textos do dramaturgo Nelson Rodrigues.

1 POSIÇÃO SUJEITO E AUTORIA

De acordo com Gardnier (2010), na medida em que as peças de Rodrigues iam estreando no palco, a visão que se consolidava era a de que “Nelson Rodrigues só fala em sexo” e, no julgamento dos críticos de então, ele seria capaz de criações ainda mais “escandalosas e fúteis”. Ao longo de sua carreira, a obra Rodrigueana sofre com a censura, a dura crítica e rejeição do público. Ao se observar seu heróis ou mesmo anti-heróis pertencentes a classes baixas da sociedade, reflete-se sobre o que Aguiar (2003) menciona a respeito da noção de decoro, que teve sua mais forte conceituação no teatro, embora possa ser estendida ao cinema e à TV. O decoro viria de forma direta justificar a rejeição da platéia às cenas propostas por Nelson Rodrigues. Aguiar (2003, p. 127-128) afirma a respeito de tal noção que:

Designa ela um universo de regras comportamentais que compõem a expectativa dos espectadores em relação às personagens. No caso do teatro clássico francês, de Racine foi o maior e mais rígido expoente sem perder a criatividade, essas regras nunca poderiam ser quebradas, sob pena de a peça tornar-se inaceitável. Assim, as personagens da sublime tragédia só poderiam vir da mais alta escala social (casas reais) e da Antiguidade. Os burgueses e demais figuras do povo ficavam para a comédia.

Nelson Rodrigues propunha-se a escrever tragédias, mesmo descrevendo cenas com humor, característica herdada das crônicas jornalísticas e podendo ser executada no palco por meio dos distanciamentos propostos por Bertolt Brecht, dramaturgo alemão, cuja teoria sugere

Moderna de Manhattan, Nova Iorque, onde teria sido exibido uma única vez em 1973. Frederico Coelho (2012) afirma ter encontrado o filme durante uma pesquisa em 2006.

uma linha de atuação que influencia o teatro brasileiro, como veremos a seguir a partir do texto-fonte de *A falecida*. Como se não bastasse expor no palco as mazelas das classes burguesa e operária, envolvendo desempregados e prostitutas, Nelson ainda se atrevia a matá-los em cena, ferindo mais uma vez o decoro imposto ao teatro clássico, em sua releitura das tragédias clássicas. A exemplo, tem-se o assassinato da personagem Leleco, de *Boca de Ouro*, que acontece em cena em todas as três versões contadas pela personagem Guigui e mostradas em *flashback*, tanto no texto-fonte como no filme. Outro exemplo é a morte de “Seu” Noronha, podendo ser visualizada no cinema, apesar de acontecer por meio de uma arma branca, ainda feria o seguinte preceito imposto aos textos clássicos:

Caso não tivesse morte natural, uma personagem trágica só poderia morrer por obra de arma branca ou veneno, e jamais em cena. Otelo estrangulando Desdêmona sobre a própria cama do casal e diante do público era coisa de bárbaros; por isso Shakespeare – em vista de tal decoro – podia ser bom poeta, mas era mau dramaturgo. (AGUIAR, 2003, p. 128)

Quando se fala em tragédia no teatro, é muito difícil não se referir aos gregos. A quebra do decoro imposto aos clássicos gregos poderia justificar a censura e rejeição da platéia aos textos rodrigueanos. No entanto, o que Nelson escreve é uma tragédia adaptada aos modelos estéticos do século XX, sem, contudo, deixar as diversas relações estabelecidas com os textos clássicos, mesmo que de forma intuitiva, como afirma o próprio autor, em entrevista, quando indagado a respeito da criação de *Vestido de Noiva*:

É utilizado o coro na peça. Isso não teria sido sugerido pela leitura do teatro grego? Ou realmente foi pura intuição?

Foi pura intuição mesmo, se quisermos chamar isso de intuição. Aliás, confessei que só tinha lido a “Maria Cachucha” do Joracy Camargo apenas depois que estava mais consolidado como autor. Antes não confessava, porque iam dizer: “Essa cara aí só leu essa peça do Joracy Camargo e quer dizer que é autor teatral? Ou ele é um cínico ou uma besta.” (RODRIGUES, 2013)

O coro, em *Vestido de Noiva*, assim como nas tragédias clássicas é um personagem representado por diversos atores. O coro pode representar o olhar da sociedade para com as atitudes do herói, julgando-o, aprovando ou reprovando seu comportamento, anunciar situações ocupando a função narrativa. O coro era um elemento tradicional das tragédias, a noção de decoro por sua vez, diz respeito ao que seria permitido fazer ou não em cena, de acordo com a tradição, definia o que deveria ser considerado belo ou tosco. Rodrigues transgredia a tradição clássica optando pelo o que os gregos considerariam feio e indigno dos

palcos, no entanto por vezes utilizava-se de recursos cênicos criados pelos eles. Chamar isso de intuição é questionável, considerando os pressupostos da Análise do Discurso que asseveram que os discursos vão se repetindo ao longo do tempo, de forma que Rodrigues provavelmente teve contato com a tragédia grega indiretamente, por meio de outros discursos que traziam seus elementos a tona, discursos que a retomavam ou mesmo faziam uma releitura, mesmo sem se dar conta disso.

Segundo Gardnier (2010), a visão predominante que se tem hoje da obra de Nelson Rodrigues resulta principalmente dos filmes e episódios televisivos, nela baseados, definida por clichês como “a peculiaridade da vida do subúrbio carioca, assemelhada à comédia de costumes e esvaziada de dramas tabus, vividos quase como um jogo farsesco de opereta” (GARDNIER, 2010), ou ainda durante os anos 70, a partir dos filmes de Neville D’ Almeida, propagava-se a seguinte definição da obra de Rodrigues: “escracho das situações dramáticas, o sexo como instância liberadora e os flertes confessos com a pornografia”(GARDNIER, 2010).

A partir da crítica sobre a obra de determinado autor, vai-se construindo uma imagem a respeito deste, como mencionamos anteriormente era comum se ouvir: “Nelson Rodrigues só fala em sexo”. Configura-se um emaranhado entre as duas coisas, vida e obra, pois a crítica parte da obra de um autor para falar a respeito dele, sem muito se preocupar com o que há por trás de sua obra, sem questionar a respeito da vivência que o permite escrever sobre determinados temas.

Para Foucault (1998), apesar de muitas vezes termos acesso apenas ao autor tal qual como a crítica o reinventa:

é preciso repor um pouco de ordem em tudo isso; imaginar um projeto, uma coerência, uma temática que se pede à consciência ou a vida de um autor, na verdade talvez um pouco fictício. Mas isso não impede que ele tenha existido, esse autor real, esse homem que irrompe em meio a todas as palavras usadas, trazendo nelas seu gênio ou sua desordem. (FOUCAULT, 1998, p. 28)

Analisaremos as obras do ponto de vista da Análise do Discurso Francesa, que, segundo Orlandi (1996), olha o texto enquanto unidade significativa, construída também pelos elementos do contexto situacional. Orlandi afirma ainda que:

do ponto de vista da análise do discurso o que importa é destacar o modo de funcionamento da linguagem, sem se esquecer que esse funcionamento não é integralmente lingüístico, uma vez que dele fazem parte as condições de

produção, que representam o mecanismo de situar os protagonistas e o objetivo do discurso. (ORLANDI, 1996, p. 117)

De acordo com as afirmações de Orlandi (1996), pode-se dizer que um discurso não é apenas transmissão de informações, mas efeitos de sentido. E que os efeitos de sentido são produzidos por mecanismos tais como o dos registros, o dos tipos de discurso, considerando a significação do lugar dos interlocutores, e, é nos efeitos de sentido que se encontram vestígios da relação entre a formação discursiva e a formação ideológica, que segundo Orlandi (1996) deriva das condições de produção.

Para tanto, além das condições de produção, deve-se considerar também, a formação discursiva e ideológica do autor, assim como se faz entender Foucault (1998) em suas considerações sobre o discurso:

...na ordem do discurso literário, desde o século XVII, a função do autor não cessou de se reforçar: todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá a inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real. (FOUCAULT, 1998, p. 27-28).

No que diz respeito às adaptações para o cinema, temos o texto reestruturado por um roteirista². Podemos observar a interpretação dos atores, influencias marcantes para a produção de sentidos. Em alguns casos os diretores parecem pegar o espectador pela mão e levá-lo à história de forma a permitir apenas uma leitura, aquela que lhe é interessante.

Propomo-nos aqui a refletir sobre esta relação complexa. Até que ponto temos Nelson Rodrigues no cinema? Até que ponto as produções cinematográficas estão contribuindo para a definição de quem é o autor Nelson Rodrigues? Ou ainda, podemos afirmar que este discurso rodrigueano é ressignificado por um diretor que assume a função de autor? Ao assistirmos *Boca de Ouro* no cinema, podemos dizer que se trata do discurso rodrigueano aos olhos de Nelson Pereira dos Santos?

De acordo com a famosa conferência proferida por Michel Foucault na *Société Française de Philosophie*, intitulada *O que é um autor*, podemos dizer que o nome Nelson Rodrigues “tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um

² Profissional que se encarrega de escrever o texto que resulta do desenvolvimento do argumento de um filme, já dividido em planos, sequências, cenas, diálogos e indicações técnicas.

gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição” (FOUCAULT, 2009, p. 272). Em outras palavras, dizer que determinada produção cinematográfica é baseada em um texto de Nelson Rodrigues, para muitos, pode-se dizer que seja o mesmo que dizer que veremos cenas do subúrbio carioca, cenas de sexo, de traição e pornografia, assim como apontou o crítico citado anteriormente Ruy Gardnier.

Para Foucault (2009), o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso. Pensando em nossos objetos de análise, dizer que determinado texto pertence ou baseia-se na obra de Nelson Rodrigues, pressupõe-se um certo modo de ser desse discurso, o que pode se chamar de discurso rodrigueano, pois o nome do autor “exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si” (FOUCAULT, 2009, p. 273) o que podemos chamar de função autor, uma função ocupada por um sujeito no e do discurso.

O próprio Foucault (2009), enquanto autor, mostrou-se preocupado com o *status* que ganharia um texto que viria assinado por ele. Em janeiro de 1980, o filósofo é convidado a conceder uma entrevista para *Le monde*. Ele aceita com a condição de permanecer no anonimato. A entrevista foi feita então com um “filósofo mascarado”. O segredo foi mantido até a morte de Foucault. *Le monde* resolveu então republicar o texto e revelar o verdadeiro nome do “filósofo mascarado” e o texto da entrevista voltou integralmente para Michel Foucault que havia também colaborado na elaboração das questões. Na entrevista, ele justifica seu anonimato da seguinte maneira:

Se escolhi o anonimato, não é então para criticar esse ou aquele, coisa que nunca faço. É uma maneira de me dirigir mais diretamente ao eventual leitor, o único personagem que me interessa aqui: “Já que você não sabe quem eu sou, você não terá a tentação de procurar os motivos pelos quais digo o que você lê; permita-se dizer a você mesmo simplesmente: é verdadeiro, é falso. Gosto disso ou não gosto daquilo. Um ponto, é tudo” (FOUCAULT, 2013, p. 2)

Com relação à crítica, Foucault (2013) ainda afirma que imagina uma crítica que não se preocuparia apenas em julgar este ou aquele autor ou obra, imagina uma crítica que apontasse para a existência de determinada obra, chamasse atenção para a obra, que multiplicasse não os julgamentos, mas os sinais de existência. O filósofo menciona que “adoraria uma crítica por lampejos imaginativos. Ela não seria soberana, nem vestida de vermelho. Ela traria a fulguração das tempestades possíveis.” (FOUCAULT, 2013, p. 3).

Nesta mesma entrevista para a *Le monde*, Foucault chega a propor uma brincadeira: a do “ano sem nome”.

Durante um ano, os livros seriam editados sem o nome do autor. Os críticos teriam que se virar com uma produção inteiramente anônima. Mas devo estar sonhando, pois talvez eles nada tivessem a dizer: então todos os autores esperariam o ano seguinte para publicar seus livros ... (FOUCAULT, 2013, p. 1)

Esta reflexão poderia ir mais além, pensando também no que assegura que outros textos, assinados por outros autores, tenham influências de Nelson Rodrigues, por exemplo. Outros autores podem se valer de mesmos temas, mesmas definições, utilizando as mesmas palavras utilizadas por Nelson Rodrigues para definir situações. Características semelhantes às dos personagens rodrigueanos podem manifestar-se em outros personagens, em outros discursos. Não são raros textos e espetáculos que se dizem estar baseados na obra rodrigueana. Também não são raros textos que se valem de personagens Rodrigueanos; existem peças contemporâneas que promovem o encontro de personagens femininas marcantes como, Ritinha de *Otto Lara Resende ou Bonitinha, Mas Ordinária* e Geni de *Toda Nudez será Castigada*. A exemplo disso, temos o espetáculo *Cirandas, As Quatro Estações das Flores*, dirigida por Adriano e Fernando Guimarães, do grupo de teatro *Cirandas* de Brasília – DF. A peça esteve em cartaz durante o ano de 2005, por meio do circuito nacional de artes cênicas do SESC, projeto *Palco Giratório*. Segundo informações do portal, a peça “reúne as principais personagens femininas de Nelson Rodrigues, não é uma obra específica do autor, mas uma junção de todas, simultaneamente, no palco” (PORTAL AMAZONIA, 2013). Textos como estes vão tecendo uma grande rede de relações que envolvem o discurso rodrigueano.

Neste sentido de tessitura do texto, é possível recorrer a Foucault (2009), quando trabalha também com a noção de instauração de discursividade. Para o filósofo, existem autores que estabeleceram uma possibilidade infinita de discursos, no entanto, não é apenas o surgimento de discursos análogos que pode ser considerado instauração de discursividade. Segundo Foucault (2009), Marx e Freud podem ser considerados como instauradores de discursividade, pois “eles não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças. Abriram espaço para outra coisa diferente deles e que, pertence ao que eles fundaram.” (FOUCAULT, 2009, p. 281)

A noção de instauração de discursividade a partir de Foucault (2009) gera um certo desconforto ao buscarmos outras afirmações de estudiosos da Análise do Discurso, no que diz respeito a reflexões sobre autoria.

Gama-Khalil (2009) atenta para uma confusão que a teórica Eni Orlandi faz entre as noções foucaultianas de função-autor e de instaurador de discursividade. Segundo a estudiosa, Orlandi não faz distinção entre as duas noções. A seguir, apresenta-se a passagem do texto de Orlandi (2007a) que elucida tal divergência:

Se a noção de sujeito recobre não uma forma de subjetividade mas um *lugar*, uma posição discursiva (marcada pela sua descontinuidade nas dissensões múltiplas do texto) a noção de autor é já uma função da noção de sujeito, responsável pela organização do sentido e pela unidade do texto, produzindo o efeito de continuidade do sujeito. A partir daí – à diferença de Foucault, que guarda a noção de autor para situações enunciativas especiais (em que o texto original, “de autor”, se opõe ao comentário) – procuramos estender a noção de autoria para o uso corrente, enquanto função enunciativa do sujeito, distinta da de enunciador e de locutor (Orlandi, 1987). Com isto, função-autor, para nós, não se limita, como em Foucault (1983), a um quadro restrito e privilegiado de produtores “originais” de linguagem (que se definiriam em relação a uma obra). (ORLANDI, 2007a, p. 69)

Em contato com os dizeres desses teóricos, o que nos parece é que no entendimento de Orlandi (2007a), Foucault estaria afirmando que para dizermos que determinado sujeito exerce a função autor, ele deveria instaurar discursividade. Orlandi (2007a, p. 69) menciona: “Para nós, a função-autor se realiza toda vez que o produtor da linguagem se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim” se aplicando ao corriqueiro da fabricação da unidade do dizer comum, desde que aquilo que está sendo produzido possa ser interpretável. Para a teórica, mesmo que não instaure discursividade, tal qual como a define Foucault, ela produz um lugar de interpretação no meio dos outros, inscreve sua formulação no interdiscurso e historiciza seu dizer. Orlandi (2007a) não nega a existência da instauração de discursividade como a descreve Foucault, ou seja, “quando os autores não são apenas autores de suas obras, mas quando produzem alguma coisa a mais: a possibilidade e regra de formação de outros textos” (ORLANDI *apud* ORLANDI, 2007a, p. 69). A isto ela prefere chamar de “discursos fundadores”.

Entretanto, parece que Foucault (2009) não chega a afirmar que para ser autor o sujeito deverá necessariamente instaurar discursividade; ao contrário, são duas noções diferentes, e nem todo autor instaura discursividade. Ele dá um exemplo em *O que é um autor*. Para o filósofo, o que Marx e Freud

tornam possível é absolutamente diferente do que o que torna possível um autor do romance. Os textos de Ann Radcliffe abriram o campo a um certo número de semelhanças e de analogias que têm seu modelo ou princípio em sua própria obra. Esta contém signos característicos, figuras, relações, estruturas, que puderam ser reutilizados por outros. Dizer que Ann Radcliffe fundou o romance de terror quer dizer, enfim: no romance de terror do século XIX, encontrar-se-á, como em Ann Radcliffe, o tema da heroína presa na armadilha de sua própria inocência, a figura do castelo secreto que funciona como uma “contra-cidade”, o personagem do herói negro, maldito, destinado a fazer o mundo expiar o mal que lhe fizeram etc. (FOUCAULT, 2009, p. 281)

Quem alerta para tais divergências teóricas é a estudiosa Gama-Khalil (2009), ao destacar as contribuições dos filósofos, cujas teorias se fazem presentes na Análise do discurso, para a teoria literária. Sobre o que afirma Orlandi (2007a) e o que podemos evidenciar em Foucault ela ainda destaca:

Um outro ponto importante a desvendar, nesse caso, é que Foucault não coloca os instauradores de discursividade como originais, ele argumenta a necessidade de retornar a um certo vazio que o esquecimento mascarou no processo de criação dos discursos em relação ao discurso instaurador; o retorno terá a função de redescobrir as lacunas, as faltas. (GAMA-KHALIL, 2009, p. 291)

Parece, também, que o fato de determinado autor não instaurar discursividade como explica Foucault (2009), ou não produzir um discurso fundador, como chama Orlandi (2007a), não impede que seu discurso seja interpretado, inscrito no interdiscurso, historicizado. A dúvida que talvez venha a surgir seja sobre os limites da discursividade, se existem, pois como citado acima, há um vazio que o esquecimento mascara, existem lacunas, faltas, de qualquer maneira, determinado discurso, seja qual for esse discurso e suas condições de produção, ainda assim, será um nó em uma rede.

Todavia, ao falar de arte, toda a intertextualidade recorrente em outros textos, muitas vezes sob influências admitidas, diferentes dos casos de mera “intuição”, como aconteceu com o próprio Nelson Rodrigues - influências esquecidas - de acordo com o mencionado anteriormente, deverá ser considerada? E o discurso da crítica com relação a determinado autor? Realmente, um ponto polêmico que merece atenção, passível de divergentes entendimentos, uma vez que os discursos análogos podem ser igualmente infinitos e de maneira a irem modificando-se e tornando-se outros, ressignificando-se a tal ponto de serem outros. Estes textos análogos e os inter-textos, mesmo que de uma “paternidade distinta e

única”, não seriam discursividade? Encontros e desencontros teóricos, neste caso, podem não dar conta de responder, tomemos por hora os pontos de encontros.

Uma vez que o intuito do presente trabalho é também refletir sobre as posições sujeito ocupadas pelas personagens dos textos teatrais e os deslocamentos dessas posições nos filmes, não se deve deixar de considerar que são personagens de ficção, personagens descritos por um autor, originariamente escritos no papel, existentes na materialidade do texto teatral no mundo das palavras, na materialidade fílmica no mundo das imagens e sons, com o objetivo de representar pessoas, já como constatava Brait (1985), a partir dos dizeres de Ducrot e Todorov:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (“o que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo lingüístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (DUCROT & TODOROV *apud* BRAIT, 1985)

Nelson Rodrigues é um nome de grande significância da literatura dramática brasileira. Trabalhou muito tempo como repórter escrevendo para páginas policiais. Considera-se possível que muito de suas tragédias tenham origem na criminalidade que noticiava. Ora não seria tentador, para uma imaginação fértil, a história de um pai que é assassinado pelas próprias filhas? Que família seria esta? Que filhas são estas? Que espécie de pai é digno de ser morto dessa maneira? A resposta seria a nossa família Noronha de *Os Sete Gatinhos*.

Personagens representam pessoas que poderiam existir, reflexos da pessoa humana, que obedecem às leis particulares que regem o texto, condições para sua existência. Brait já aponta para a existência deste conceito na mimese aristotélica. Segundo a pesquisadora durante muito tempo mimeses era traduzida como somente imitação do real, no entanto, “Aristóteles estava preocupado não só com aquilo que é ‘imitado’ ou ‘refletido’ num poema, mas também com a própria maneira de ser do poema e com os meios utilizados pelo poeta para a elaboração de sua obra” (BRAIT, 1985, p. 30).

Brait (1985), ao tratar da problematização que envolve os estudos literários no que diz respeito à personagem, destaca que até meados do século XVIII os teóricos que tratam de questões ligadas à arte foram influenciados pela teoria aristotélica. Horácio, poeta latino, por exemplo, reitera as proposições de Aristóteles. Segundo Brait, “Horácio concebe a

personagem não apenas como reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto de moralidade humana que supõe imitação.” (BRAIT, 1985, p. 36)

Ainda de acordo com a estudiosa, esta concepção da personagem como imagem de pessoa, revestida da moralizante condição de verdadeiro retrato do melhor do ser humano, de acordo com preceitos aristotélicos e horacianos, que servem inteiramente aos ideais cristãos, vigorou até meados do século XVIII. A partir da segunda metade do século XVIII, essa concepção de personagem é substituída “por uma visão psicologizante que entende a personagem como a representação do universo psicológico do seu criador” (BRAIT, 1985, p. 38). Com o apogeu da narrativa romanesca, durante a segunda metade do século XIX, as pesquisas teóricas procuraram encontrar na gênese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação bem como a natureza e a função da personagem.

Nesse sentido, os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor. E é por meio do estudo dessas criaturas produzidas por seres privilegiados que é possível detectar e estudar algumas particularidades do ser humano ainda não sistematizadas pela Psicologia e pela Sociologia nascentes. (BRAIT, 1985, p. 39)

Desta maneira, os estudos desenvolvidos ao longo deste período somente reproduziam por prismas diversos a visão antropomórfica da personagem, cuja medida de avaliação ainda é o ser humano, e essa tradição só é alterada nas primeiras décadas do século XX com a sistematização da crítica literária. Brait ressalta que é somente com a obra *Teoria do romance* de Lukács, publicada em 1920, que questões referentes à personagem de ficção são retomadas em novas bases. Segundo Brait (1985, p. 40),

A nova concepção de personagem instaurada por Lúkacs, apesar de reativar o diálogo a respeito da questão e de fugir às repetições do legado aristotélico e horaciano, submete a estrutura do romance, e consequentemente a personagem, à influência determinante das estruturas sociais. Com isso, apesar da nova ótica a personagem continua sujeita ao modelo humano.

Neste percurso teórico a respeito dos estudos sobre a concepção da personagem, Brait destaca que ainda na década de 20, E. M. Forster, romancista e crítico inglês, revela uma concepção que encara a obra como um sistema que possibilita a averiguação da personagem na sua relação com as demais partes da obra, e não mais de acordo com a referência a

elementos exteriores, tratando os seres ficcionais como seres de linguagem, resultando numa classificação inovadora para a época:

Segundo Forster, as personagens, flagradas no sistema que é a obra, podem ser classificadas em planas e redondas. As personagens planas são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas não reservando qualquer surpresa ao leitor, [...] As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, construindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. (BRAIT, 1985, p. 41-42)

Para Brait (1985), apesar das inovações apresentadas por Forster com relação ao estudo da personagem, ele ainda estaria pautado na ligação entre o ficcional e a pessoa humana. Segundo a pesquisadora, é no século XX e por meio das perspectivas dos formalistas que a concepção de personagem se desprende das relações com o ser humano e passa a ser considerada como um ser de linguagem, encarada como ser fictício, com forma própria de existir, “situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la.” (BRAIT, 1985, p.52)

No entanto, isso parece não bastar; liberar a personagem de sua ligação com o ser humano parece não convencer muito. Outros são os teóricos que se debruçam sobre o problema da personagem e não conseguem concebê-la sem relacioná-la com o ser humano, provando que os princípios aristotélicos estão longe de serem desconsiderados. Segundo Antônio Cândido (2013, p. 40),

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

Se a personagem é a concretização do ser vivo, ela o é enquanto uma instância discursiva. Dito de outro modo, ela não só é uma posição do discurso no discurso como o é o próprio discurso. Nesse sentido, personagem e sujeito na concepção da Análise do Discurso podem vir a ser a mesma coisa, quando se pensar que é constituído a partir da linguagem e

pela linguagem. Contudo, não será a mesma coisa quando se tratar do conceito de indivíduo para a Análise do Discurso.

Para clarear a assertiva acima, tem-se que o sujeito, para os analistas do discurso de orientação francesa, é constituído a partir da linguagem, ou seja, é um indivíduo que se torna sujeito pela interpelação ideológica, pois ao nascer, o mundo, representado simbolicamente pela/na linguagem, já está posto e o que prevalecerá em sua constituição é a vontade do outro, o outro que lhe é imposto pela linguagem, desde os primeiros contatos humanos, pais, avós e irmãos. No entanto, este não tem consciência do que lhe constitui, segue fazendo escolhas julgando-se pleno e dono de si.

O autor não escapa a essa regra, pois antes de se propor a produzir uma unidade textual e organizar seu sentido, constituiu-se em sujeito. Mas como defini-lo então, uma vez que a produção artística lhe confere o *status* de estar no controle? Trata-se de um sujeito que se julga capaz de criar o novo e seus leitores e espectadores também acreditam nisso. Um sujeito capaz de deixar sua marca, seu estilo marcado em sua obra; trata-se da marca de uma subjetividade que produziu determinado texto, o que já merecia atenção desde Aristóteles, como mencionado anteriormente.

Esse sujeito autor de que estamos falando configura-se como uma individualidade posta em um tempo e espaço definidos historicamente, que se propõe a representar uma realidade, “com consciência do que está fazendo, mas sem o domínio de todas as alternativas postas por essa mesma realidade” (MAGALHÃES, 2003, p. 76)

Michel Pêcheux, filósofo francês e analista do discurso, explica esta consciência que o sujeito supõe ter por meio do que chama de esquecimentos. Segundo o teórico, são dois os tipos de esquecimentos que sofre o sujeito; o esquecimento número um e o número dois. Para Pêcheux (1997), o esquecimento número um é o esquecimento ideológico, é este que nos dá a sensação de sermos a origem do que dizemos, no entanto, apenas retomamos sentidos que já existem. Esse esquecimento acontece inconscientemente e resulta do modo pelo qual a ideologia nos afeta, causa a impressão de que as palavras significam exatamente o que queremos. “Na realidade, embora se realizem em nós, os sentidos apenas se representam como originando-se em nós: eles são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história e é por isto que significam e não pela nossa vontade” (ORLANDI, 2007, p.35)

Já, o esquecimento número dois, é da ordem da enunciação. Funda-se no fato de que o autor de determinado enunciado escolhe a melhor maneira de se fazer claro, produz a sensação de realidade do pensamento, tem-se a impressão de que o que está dito só poder ser

dito com aquelas palavras e não com outras. Trata-se de um esquecimento parcial, semi-consciente, ou seja, escolhemos as palavras para dizer o que queremos, mas não temos o controle sobre o leque de palavras que nos é oferecido e nem sobre o efeito que elas possam produzir. Esse leque depende da formação discursiva na qual nos inscrevemos; depende de como a história e a ideologia nos interpela. Segundo Pêcheux:

as palavras, expressões, proposições, etc., adquirem sentido de acordo com as formações ideológicas nas quais as posições daqueles que as empregam se inscrevem. Formação discursiva “é aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 1997, p. 160)

Segundo Magalhães (2003), a teoria a respeito do esquecimento número dois é um dos apontamentos importantes para refletirmos sobre autoria, ou “função autor” exercida pelo sujeito³, com mais tranquilidade, pois por meio desse conceito, Pêcheux trabalha o desejo e a possibilidade de a subjetividade controlar o sentido do discurso. “O sujeito busca o controle de seu dizer, sendo aí instalada a possibilidade de criação do novo” (MAGALHÃES, 2003, 84). Mas isso não significa que o resultado não esteja atravessado pelas determinações inconscientes. Apenas aponta para a possibilidade de reconhecermos marcas de uma subjetividade, por meio de suas escolhas lexicais ou estilísticas, por meio da maneira pela qual esta subjetividade organiza os sentidos e ressignifica o que já foi dito, marcas de autoria.

O cineasta também passa pelo mesmo processo. Ao falar da estética de Umberto Barbaro⁴, Xavier (2008), em seus estudos sobre o discurso cinematográfico, descreve a arte realista como resultado de um processo complexo:

de um lado, há o projeto consciente do artista, tendente a buscar um realismo definido dentro dos limites de sua visão de mundo; de outro, há o trabalho efetivo de produção, onde a imaginação opera trazendo consigo os imperativos de tal comando consciente e outras determinações que escapam à consciência do artista (condições impostas pelo meio de representação, a incidência da história). (XAVIER, 2008, p. 58)

O texto teatral nasce destinado a desencadear uma multiplicidade de significações. Produzido para ir aos palcos, sempre dependerá da leitura de um diretor. Mesmo que possa ser

³ No sentido da Análise do Discurso, como fora abordado anteriormente.

⁴ Umberto Barbaro foi um crítico de cinema italiano e ensaísta. Ele nasceu em Acireale em 03 de janeiro de 1902 e morreu em 19 de março de 1959 em Roma.

tratado como literatura, servindo a leituras silenciosas, não podemos descartar o fato de que existe para a dramatização. Os textos rodrigueanos têm inspirado muitos diretores de teatro, e são diversas as leituras que vão ao palco até os dias atuais.

Partilhando dessa mesma reflexão, Xavier (2003), ao tratar da adaptação fílmica, afirma que:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens (XAVIER, 2003, p. 61-62.)

Buscombe (2005, p. 282), ao refletir a respeito de autoria cinematográfica lembra que,

Truffaut define o verdadeiro autor de um filme como aquele que traz algo de genuinamente pessoal ao tema, em vez de apenas fazer uma reprodução de bom gosto, precisa, mas sem vida, do material original. [...] Em vez de limitar-se a transferir uma obra alheia fielmente e sem personalidade, o autor transforma o material em uma expressão de si mesmo.

Entra-se em um aspecto teórico que diverge da perspectiva da análise do discurso. Procura-se, então, esclarecer o que se considera de tais afirmações. Vale observar, antes, o que Cândido (2013) ressalta a partir dos dizeres de François Mauriac:

Para êle, o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambigüidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas. Cada escritor possui suas “fixações da memória” que preponderam nos elementos transpostos da vida. (CANDIDO, 2013, p. 50)

Comentou-se, anteriormente, que aquilo que confere ao sujeito a sensação de estar no controle do que diz, ou seja, pensar estar sendo “original”, explica-se pela teoria dos esquecimentos proposta por Pêcheux, mais precisamente o esquecimento número dois, elucidado anteriormente. Faz-se necessário pensar também neste momento sobre o que Jacqueline Authier-Revuz (1998) chama de heterogeneidades enunciativas.

Authier-Revuz (1998) propõe a heterogeneidade constitutiva do sujeito e do seu discurso apoiando-se no dialogismo bakhtiniano e na abordagem do sujeito e de sua relação com a linguagem permitida por Freud e de sua releitura por Lacan,

considerando que é **toda palavra** que, por se produzir no “meio” do já-dito dos outros discursos, é habitada pelo discurso outro – e à teorização do interdiscurso, em análise do discurso, que remete o ‘eu falo’ aqui e agora ao

‘algo fala em outro lugar, antes e independentemente’ (M. Pêcheux)
(AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 22, grifo do autor)

De fato o dialogismo de Bakhtin leva a pensar sobre a teoria do sujeito na análise do discurso, que também sustenta que nenhuma palavra é “neutra”, mas inevitavelmente “carregada”, “ocupada”, “habitada”, “atravessada” pelos discursos nos quais “viveu sua existência socialmente sustentada”. Em outras palavras, todo discurso se constitui a partir da memória discursiva daquele que o está proferindo. No entanto, este sujeito tem a ilusão de ser capaz de escolhas, intenções e decisões, sem se dar conta que isso depende de sua formação discursiva.

Entende-se por heterogeneidade a inserção da voz do Outro no discurso. Authier-Revuz (1998) aponta para a existência da heterogeneidade constitutiva. Esta constitui o sujeito e seu discurso, e a heterogeneidade mostrada, quando um sujeito cita o dizer do outro de forma marcada ou não marcada. Em linhas gerais, a heterogeneidade constitutiva é a voz do Outro na voz do eu, de forma que todo discurso é por princípio constitutivo; a heterogeneidade mostrada marcada é quando a voz do Outro se manifesta por meio de uma citação, quando o locutor faz uso de aspas, deixa claro os intertextos e alusões a outros textos, chama para o discurso a voz do Outro, a fim de distanciar-se das afirmações; finalmente, a heterogeneidade mostrada não-marcada se dá no discurso indireto livre, nas ironias, nas metáforas. Estes conceitos serão retomados mais adiante nas análises a partir de *Boca de Ouro*. O que nos interessa neste momento, é a heterogeneidade constitutiva, que nos dá sustentação a escolha de não trabalharmos com o conceito usual de originalidade, e sim com a ilusão que o sujeito tem de ser original.

Escolheram-se as teorias a respeito de um sujeito constituído pela linguagem clivado pelo inconsciente, em detrimento a um “sujeito fonte intencional do sentido que ele exprime através de uma língua instrumento de comunicação” (AUTHIER-REVUZ, 1998, p. 6). Desta maneira, o que interessou das afirmações de Buscombe (2005) e Cândido (2013), é o fato de que, quando um diretor cinematográfico se propõe a adaptar a literatura para o cinema, ele se constituirá em autor à medida em que pense estar criando algo novo a partir daquela obra. Contudo, ele transporta para o filme algo que está atrelado a sua formação discursiva e não a do autor do texto-fonte, considerando as condições de produção de seu filme. A exemplo temos o filme de Neville d’ Almeida que prefere a chanchada aos temas da religiosidade espírita explorados no texto-fonte de autoria de Nelson Rodrigues, fator a ser ainda comentado em nossas análises. Quanto ao estudo de François Mauriac, citado por Antônio

Cândido, acerca das personagens, nos chama atenção porque confirma a ligação das personagens com o humano, de acordo com a memória de um autor, de acordo com que o autor toma como possível.

Em síntese, ao falarmos sobre personagens, devemos considerá-los como instâncias discursivas organizadas para produzir efeito de realidade, de acordo com o que seu autor, diante do que o mundo lhe oferece, toma como realidade, ou traduziria como possibilidade de realidade, a verossimilhança artística.

Ao tratar a respeito do autor, Bakhtin (1999, p. 204-205) afirma que:

o artista é precisamente aquele que sabe situar sua atividade fora da vida cotidiana, aquele que não se limita a participar da vida (prática, social, política, moral, religiosa) e a compreendê-la apenas do seu interior, mas aquele que também a ama do exterior – no ponto em que ela não existe para si mesma, em que está voltada para fora e requer uma atividade situada fora de si mesma e do sentido.

Para Bakhtin (1999), o que se exige do autor é que “suas imagens tenham verossimilhança e peso de valores do acontecer”. O artista, tomado por Bakhtin como um indivíduo e que tem controle sobre o seu dizer, não deve criar um herói (personagem) a sua livre fantasia. Este herói deve ter estar ligado a uma “realidade interior do escopo dos valores e do sentido na vida, [...] mesmo que seja absolutamente impossível e inverossímil do ponto de vista físico e psicológico (a psicologia entendida como ramo das ciências naturais)” (BAKHTIN, 1999, p. 213).

Diante desta perspectiva Bakhtiana, mesmo ele tomando a literatura como discurso em que pode haver embate de ideias e que vozes sociais se refletem e se refratam por meio das personagens, o autor é um ser de carne e osso, posição diferenciada da Análise do Discurso. Também uma outra abordagem diferenciadora é de Anatol Rosenfeld. Este estudioso toma o conceito de personagens como construções oracionais a partir da observação realizada pelo autor na composição do texto artístico.

A partir dos estudos de Rosenfeld (2013), é possível constatar que a obra ficcional é limitada, por se tratar de um número limitado de orações, consequentemente:

as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma a sugerir levando-as, ademais, através de

situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. (ROSENFELD, 2013, p. 26)

De acordo também com a teoria proposta por Bakhtin, Rosenfeld (2013) afirma que a ficção é o lugar no qual encontramos seres humanos melhor contornados, definidos e definitivos, pensados enquanto linguagem e que, por isso, de certa maneira transparentes, servindo de exemplo a determinada vivência, positiva ou negativa, e “como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores” (ROSENFELD, 2013, p. 35), o que poderemos observar mais adiante nas personagens analisadas.

Ao tomar um sentido da máxima de Lacan, traduzida por Bruce Fink: “ ‘O desejo do homem é que o Outro o deseje’ ou ‘O homem deseja o desejo do Outro por ele’. A causa de seu desejo pode tomar a forma da voz de alguém ou de um olhar que alguém lhe dirija”. (FINK, 1998, p. 82), mesmo que seja para reprovar. Podemos inferir que no caso de um indivíduo-sujeito que se propõe a escrever dramaturgia, exercendo a função-autor e a função de autor, um de seus desejos, visto que está produzindo uma espécie de produto a ser ofertado para uma plateia, é que os espectadores desejem sua história. De certa maneira, um texto teatral, assim como outros da ordem do artístico, é um discurso a ser consumido: como literatura, pode cativar leitores, ou mesmo provocar, pois no caso de Rodrigues às vezes ofendia ao invés de cativar; como possibilidade de dramatização, visando chamar atenção dos diretores de teatro, todo espetáculo teatral necessita de um diretor, deve fazer parte dos desejos de um dramaturgo ver seu texto encenado. Tudo indica que, em sua própria concepção, o texto teatral é em primeiro momento imaginado no palco, e conseqüentemente poderá ter a pretensão de agradar ou instigar, irritar a plateia, pois o fenômeno que chamam catarse pode ser negativo, ou seja, a emoção proporcionada pelo espetáculo não precisa ser necessariamente boa. Além de rir ou chorar o espectador pode se revoltar, vaiar. No entanto, considerando que em meio às condições de produção, está o aspecto financeiro, a arte vista como produto que tem preço, acredita-se que o desejo da maioria seja agradar de forma positiva, ou pelo menos despertar curiosidade o suficiente para garantir a venda do produto. Este desejo também se aplica aos diretores de cinema, produtores, e demais profissionais envolvidos, cujo maior desejo, pensando no aspecto financeiro, é obter um grande público, aspecto que pode influenciar bastante as escolhas do cineasta, o que comentamos mais adiante a partir da produção de Neville d’ Almeida

Em contato com teorias voltadas ao cinema, por meio do ensaio de David Bordwell (2005), que considera tendências a partir dos anos 1970, podemos constatar a predominância de duas grandes correntes de pensamento: a teoria da posição-subjetiva e o culturalismo, que segundo Bordwell, as reflexões de ambas sobre o cinema “são produzidas dentro de marcos teóricos da sociedade, da história, da linguagem e da psique” (BORDWELL, 2005, p. 26).

Apontou-se anteriormente para a complexidade relacionada às discussões sobre autoria ao adotarmos teóricos da Análise do Discurso Francesa. No que diz respeito aos estudos cinematográficos a partir de 1970, o marco conceitual dominante era a política dos autores de acordo com Bordwell (2005, p. 27):

Os jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma*⁵ haviam defendido uma estética da expressão pessoal no cinema, e tanto o “cinema de arte” europeu do pós-guerra como o reconhecimento aos grandes diretores hollywoodianos dos anos de 1950 impulsionaram a linha autoral.

A nova teoria do cinema, disseminada entre 1975 e 1995, “pode ser compreendida em seu conjunto pela colocação da questão: ‘quais as funções sociais e psíquicas do cinema?’” (BORDWELL, 2005, p. 30). Em busca da resposta os teóricos partiam de pressupostos que se fundavam em concepções do “sujeito” e de sua construção por meio da linguagem e da sociabilidade (teoria da posição-subjetiva), em acordo com a teoria aqui antes mencionada, sob influência de pensadores como Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, e outros. Pode-se observar que alguns deles, de acordo com nossa sustentação teórica, virão contribuir para este trabalho naturalmente.

Já quanto à corrente teórica chamada de culturalismo Bordwell (2005, p. 27) afirma que:

O culturalismo dos estudos de cinema contemporâneos exhibe, entretanto, um estatuto teórico mais autoconsciente. E, em contraste com a teoria da posição-subjetiva, ele afirma que mecanismos culturais mais difusos determinam as funções sociais e psíquicas do cinema.

Ambas as correntes manifestam preocupação com o espectador, com a maneira que o cinema é recebido. Neste trabalho faremos uso das teorias sobre a concepção do sujeito ao discutirmos autor e personagens, mesmo que seja para futuramente constatar que somente elas não dão conta de explicar o funcionamento dos discursos, sem desconsiderar logicamente o

⁵ Revista francesa sobre crítica do cinema, fundada em 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca.

leitor/espectador, este que é alvo da produção de sentidos, fator importante aos analistas do discurso.

Apesar das divergências entre uma corrente teórica e outra, no que diz respeito aos estudos de cinema e da compreensão da interação dos espectadores com o filme, o tema do sujeito persiste. “Isso ocorre, em grande parte, porque a maioria dos teóricos faz equivaler às categorias do *sujeito* e do *indivíduo*” (BORDWELL, 2005, p. 44, grifo do autor). Ainda para Bordwellm (2005, p. 44):

O próprio termo posição-subjetiva levou muitos autores a tratar o sujeito como um agente – você, eu, um personagem, a câmera – capaz de ocupar um lugar. Ao mesmo tempo, as peculiaridades da sintaxe, que fazem do sujeito epistêmico ou psicanalítico também o “sujeito” de uma oração, sugerem que o sujeito possa ser um agente individualizado. Desse modo, em toda a teoria da posição-subjetiva pode-se identificar uma confusão entre o sujeito entendido como o fundamento filosófico/psicanalítico/ideológico do conhecimento e das experiências e o sujeito entendido como alguém que conhece a experiência – o autor, o personagem, o jornalista, o teórico ou qualquer outro agente personificado.

De acordo com os pensamentos de Pêcheux, mencionados anteriormente, explica-se o fato de todo sujeito julgar-se consciente e capaz de fazer escolhas por conta do que se chama de esquecimentos um e dois. Consideramos que ao produzir uma adaptação fílmica, o diretor a concebe a partir de sua interpretação do texto-fonte, julgando fazê-la conscientemente. Diante disso, supõe-se que antes de ocupar a posição do diretor, do autor, jornalista ou qualquer agente personificado, como coloca Bordwell, o sujeito constituiu-se por meio da linguagem, atravessado pela ideologia que lhe é imposta, e, no entanto, se esquece.

Aplicam-se os mesmos pressupostos a respeito da constituição do sujeito à personagem, tratada nesta pesquisa como uma instância discursiva, criada por um sujeito que ocupa a posição de autor, uma vez que esta instância pretende representar uma pessoa, ocupando também uma posição sujeito no enredo de sua história, de acordo com o que seu autor supõe ser possível, produzindo o efeito de realidade.

2 AS RELAÇÕES (DE SENTIDO) QUE PERMITEM A MATERIALIZAÇÃO DO TEXTO

Segundo Foucault (2008), as condições para a existência de determinado enunciado estão dentro da rede complexa de relações, e isto pode ser aplicado também aos livros e quicá

à literatura, que, no caso do objeto de análise a que se refere este trabalho, literatura teatral ou dramática. De acordo com palavras do próprio Foucault:

É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: Além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede (FOUCAULT, 2008, p. 26)

Evidentemente que não se pode estabelecer relações aleatoriamente; cada enunciado se envolve em uma determinada rede de relações, ou seja, ao se analisar determinado texto não estaremos observando um nó em qualquer rede. Foucault admite certa descontinuidade entre os enunciados, mas esta rede, estes elementos dispersos estabelecem certa regularidade. Esses são elementos que permitem que esse discurso seja tal como é, e em seu lugar não caberia outro que não fosse esse.

Eis um pressuposto caro ao filósofo do discurso:

A análise do campo discursivo é orientada de forma inteiramente diferente; trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui. (FOUCAULT, 2008, p. 31)

Observou-se anteriormente que existem teóricos da Análise do Discurso que divergem em algumas concepções, por isso torna-se inevitável estabelecer alguns comparativos a partir de nossas leituras. Ainda que defenda a reflexão a respeito das condições de produção do discurso, ao invés de considerar as condições para a sua existência, Eni Orlandi não entra em total desacordo com os pressupostos defendidos por Foucault. Segundo ela, “necessariamente determinado por sua exterioridade, todo discurso remete a outro discurso, presente nele por sua ausência necessária” (ORLANDI, 1994, p. 57)

No que refere às condições de produção, Orlandi (2007) também admite a existência de relações, as quais dividem entre relações de sentidos e relações de força. De acordo com Orlandi (2007, p. 39),

As condições de produção, que constituem os discursos, funcionam de acordo com certos fatores. Um deles é o que chamamos relações de sentidos. Segundo essa noção, não há discurso que não se relacione com outros. Em outras palavras, os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros dizeres que os sustentam, assim como para dizeres futuros. Todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo,

contínuo. Não há, desse modo, começo absoluto nem ponto final para o discurso. Um dizer tem relações com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis.

Já, o que se chama de relações de forças, considera o lugar a partir do qual o sujeito fala como elemento constitutivo do que ele diz. É possível observar que, mesmo pensando o discurso em um processo contínuo, ao tempo em que Foucault fala em uma rede constituída pela dispersão, Orlandi (2007) está de acordo com a existência de relações. E é pensando nestas relações, ora com uma proximidade da concepção foucaultiana, ora da concepção de Orlandi/pêcheuxtiana. Diante disso, colocam-nos várias questões problemáticas e problematizadoras.

Por que escolhemos essas peças teatrais para análise e não outras? Sabe-se que a obra teatral de Nelson Rodrigues está dividida didaticamente em Peças Míticas, Peças Psicológicas e Tragédias Cariocas. Isso não quer dizer que nas Peças Míticas não temos uma complexidade de ordem psicológica entre os personagens e que não se tratem também de tragédias, ou que as peças psicológicas e as chamadas tragédias cariocas não possam trazer algo de mítico. No entanto, esse agrupamento é possível pela relação que estabelecem entre si. As Tragédias Cariocas, por sua vez, trazem elementos e características muito presentes também nas Tragédias Gregas, mesmo que o autor afirme que tenha ocorrido de forma intuitiva.

Escolhemos as Tragédias Cariocas *Boca de Ouro*, *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*, por estabelecerem fortes relações com os Clássicos Gregos. Estas tragédias que servirão como objetos de análise trazem em comum um herói (anti-herói) obcecado pela ideia de acertar; um herói que condena a si próprio a um final trágico; e, um herói que em uma sucessão de erros caminha para a própria morte. E assim como nas tragédias gregas, estes heróis se prendem a profecias e dizeres de oráculos. A primeira cena em *A Falecida*, Zulmira, a personagem principal, dirige-se a uma cartomante. Em *Os Sete Gatinhos*, “Seu” Noronha, acredita em uma religião espírita em que os espíritos falam sobre o futuro. É esta crença infantilizada que acaba por condenar os personagens. Em *Boca de Ouro*, mesmo que mencionado de maneira muito rápida em uma cena, não acarretando motivo para tomada de decisões da personagem, como acontece em *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*, “Boca de Ouro”, personagem principal, recorre a um vidente para saber quem poderia falar-lhe sobre sua mãe, a quem não conhecia.

Embora estejamos falando de personagens de características distintas (“Boca de Ouro” era o contraventor, que roubava, matava, mas ajudava os pobres; Zulmira era a mulher pobre do subúrbio carioca, casada com um desempregado, sem filhos, que trai o marido; “Seu” Noronha era um contínuo da câmara dos deputados, pai de cinco filhas, das quais

quatro prostituíam-se para pagar o enxoval e o casamento da mais nova), os três têm algo em comum: o que os incomoda é a condição social; não conseguem se enquadrar na sociedade burguesa. Zulmira sofre por ser muito pobre e, sem perspectiva de mudar de vida, vê na sua própria morte a oportunidade de triunfar - deseja um enterro luxuoso; “Seu” Noronha não aceita a profissão, a ponto de chamá-lo de contínuo ser uma ofensa. Deposita suas esperanças no casamento da filha mais nova; acredita que a filha casando-se virgem em um evento luxuoso o colocará novamente como membro da sociedade burguesa; e, “Boca de Ouro”, por sua vez, não aceita sua origem, ser filho de uma prostituta e ser depositado em uma pia de gafeira com a torneira aberta sobre si era pesado demais para ele. Abandonado e humilhado não aceitava que lhe falassem sobre isso, tornando-se violento; arranca todos os dentes para usar uma dentadura de ouro e prepara um caixão de ouro para seu enterro como uma maneira de compensar a pobreza de sua origem, e, uma vez que seu primeiro leito fora a pia de gafeira, seu último e eterno sono teria que ser em um caixão de ouro.

Ao tempo em que outros personagens de Nelson Rodrigues tendem a preocuparem-se com paixões impossíveis e incestuosas, obsessões por um homem ou uma mulher, assim como em *Perdoa-me por me traíres* (1957), ou *A Serpente* (1978), os personagens principais de *Boca de Ouro*, *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos* estão preocupados em serem aceitos e reconhecidos por uma sociedade burguesa, da qual se sentem à margem e na qual não conseguem se enquadrar caminhando para seu final trágico.

A relação entre sua obra e o fato de Nelson Rodrigues ter trabalhado muito tempo como repórter, também pode ser estabelecida, já como mencionamos anteriormente, as páginas policiais podem ter o influenciando. Ora, por que o corpo de um banqueiro do jogo do bicho encontrado na sarjeta, com um pouco de imaginação não renderia uma bela tragédia para o teatro? Nasce, assim, o “Boca de Ouro”⁶. Por que o assassinato de um homem pelas próprias filhas, que originaria *Os Sete Gatinhos*, como já apontado, não daria uma outra tragédia em que personagem/ser humano não forneceria matéria para a criação do discurso e da imagem na criação/ressignificação da arte? São relações que vão se tecendo na trama discursiva, seja ela teatral/textual seja ela cinematográfica/visual.

Quanto às produções cinematográficas, observamos que podem estabelecer outras relações, de acordo com as tendências que seguem seus respectivos diretores, podendo conter a explosão do discurso rodrigueano de acordo com o movimento cinemanovista e suas propostas de fazer uma arte de cunho mais reflexivo e intelectual, como evidenciamos em A

⁶ Personagem principal da peça teatral *Boca de ouro*, escrita por Rodrigues em 1959.

Falecida. Ou colocar mais pólvora ainda no discurso rodrigueano, como faz Neville d' Almeida em *Os sete gatinhos*, explorando o erotismo. Ou ainda, podendo sugerir um sentido de mais popularidade a um dos personagens mais multifacetados de Rodrigues, o “Boca de Ouro”, a partir da adaptação de Nelson Pereira dos Santos que inseri mais personagens em contato com a história contada por Dona Guigui.

Optamos pela adaptação de Nelson Pereira dos Santos de 1962 em detrimento a adaptação lançada em 1990, dirigida por Walter Avancini, por ter uma relação mais forte com o texto-fonte, sendo filmada apenas um ano após a estréia nos palcos e encomendada por Jece Valadão, que era cunhado de Rodrigues e já figurava outros personagens Rodrigueanos no teatro, e partir de então outros personagens no cinema também, ajudando a tecer os sentidos produzidos a respeito do subúrbio carioca que Rodrigues descrevia. O filme de Avancini, por sua vez, distancia-se muito do mundo descrito por Rodrigues, filmado em 1990, o subúrbio de casas muito próximas, com vizinhas fofoqueiras na frente de casa, dá lugar à favela, os pontos de jogo do bicho transformam-se em pontos de tráfico e “Boca de Ouro” já não é um banqueiro do bicho e sim o chefe dos traficantes, um discurso outro que merecerá com certeza atenção em pesquisas futuras.

3 A BUSCA PELO SENTIDO DE REALIDADE NO TEATRO E NO CINEMA

Esclarecemos que, nessas reflexões, estamos considerando o texto dramático escrito, pois há uma diferença importante entre o texto escrito e a *performance* teatral. No palco, o narrador dá lugar aos personagens, ou seja, aos atores. A história é conhecida aos espectadores por meio das palavras e ações dos atores, de maneira que não estamos mais presos à palavra escrita. Temos, assim como no cinema, sons e imagens, todavia, as personagens são vistas sempre de corpo inteiro, em cena aberta, de uma mesma perspectiva, a da poltrona que o espectador ocupa.

No texto dramático escrito, o narrador se mantém de forma humilde nas rubricas. No entanto, é presença determinante à compreensão do texto. O cinema, por sua vez, apesar de, a semelhança da *performance* teatral, se apresentar por meio das imagens, não dispensa o narrador, pois “a câmara, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o “panoronomizar” são recursos tipicamente narrativos” (ROSENFELD, 2013, p 22)

Desta maneira, ao considerarmos para nossas análises o texto-fonte, ou seja, o texto dramático escrito e a sua adaptação fílmica, estaremos constantemente trabalhando com a presença do narrador. Este, nas rubricas, dependendo da estratégia discursiva embora configurado com uma certa regularidade, pode se instalar como um indício de autoria, já que dirige a ação das personagens no contexto da peça. Por outro lado, o ator pode não seguir, necessariamente, a orientação da rubrica ao interpretar e, desse modo, destituir o narrador de seu suposto de indício de autoria. Já, no filme, o movimento e o enquadramento da câmera insinuarão uma leitura mais direcionada daquilo que um narrador, no texto-fonte, sugere. Ao instituir este direcionamento e promover possíveis deslocamentos, pode-se dizer que ocupa uma função indiciária de autoria, pois que é uma proposta do diretor que vai se constituindo de uma marca autoral própria na direção do filme. Todo este movimento, a partir do texto-fonte, faz do mesmo um objeto simbólico que produz sentidos.

De acordo com Orlandi (2007, p. 26), “a Análise do Discurso visa à compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para os sujeitos”

Sabe-se que a ficção tem a pretensão de produzir um efeito de sentido de realidade. Como já evidenciamos, a ficção deve ter força de acontecimento⁷. Os textos escritos para o teatro, cinema e televisão apresentam grande compromisso em traduzir uma vivência humana cotidiana. Bakhtin (1992, p. 213) assevera que:

Devemos sentir na obra a resistência da realidade do acontecer da existência; quando falta essa resistência, quando não se desemboca nos valores do acontecimento do mundo, temos uma obra inventada e carente de qualquer força artística de convicção.

Os textos de Nelson Rodrigues pretendem esta aproximação com a realidade por meio das cenas possíveis de acontecer no cotidiano, como exemplo tem-se a primeira cena, do texto-fonte de *A falecida*, na qual Zulmira visita a cartomante:

⁷ Aqui a palavra acontecimento é empregada no sentido estabelecido pelo senso comum, tal qual a considera Bakhtin em suas afirmações: “O princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e o do acontecimento da existência dele, isto é, o todo da obra. Com efeito o herói leva uma vida cognitiva e ética, seus atos se orientam no acontecimento ético aberto da vida ou no mundo pré-dado da cognição; o autor dirige o herói e sua orientação ético-cognitiva no mundo da existência que é por princípio acabado e que tira seu valor, sem levar em conta o sentido por-vir do acontecimento, da própria diversidade de sua atualidade concreta.” (BAKHTIN, 1992, p. 34)

(Madame volta com o baralho, sempre seguida do pirralho de dedo no nariz)
 MADAME CRISÁLIA – deixei o aipim no fogo. Com licença.
 ZULMIRA – Pois não
 (Madame berra para dentro)
 MADAME CRISÁLIA – Vê essa panela, ai, fulana! (RODRIGUES, 2004, p. 28)

Com certeza, não é somente o cômico, o grosseiro, que pode interessar, mas sim uma prática cotidiana, acontecimentos do dia a dia que passam despercebidos, que quando utilizados pela ficção produzem efeito de sentido de real. Voltemos nossa atenção para as práticas do cotidiano.

“habitar, circular, falar, ler ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do “fraco” na ordem estabelecida pelo “forte”, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidade nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos”. (CERTEAU, 1998, p. 103 a 104)

No cinema, estes acontecimentos do cotidiano são amplamente explorados. De fato a cena proposta por Rodrigues acontece na cozinha, e é a própria cartomante que mexe com panelas, simulando o ato de cozinhar, o menino de dedo no nariz, que a seguiria como sugere Rodrigues, cena que na *performance* teatral poderia ser mais cômica que grosseira, é apenas mostrado uma vez só, parado num canto da cozinha, na cena do filme. O filme de Leon Hirszman expande a presença do cotidiano; ações como cozinhar, fazer as refeições, escovar os dentes, recolher roupas no varal, andar de bonde, concomitantemente aos diálogos são acrescentadas ao roteiro do filme, ao passo que o texto teatral apenas sugeria algumas, por prever a limitação de um palco. Sem a liberdade que o cinema possui por poder dispor de cenários naturais, e fazer filmagens externas, prefere-se poucas mudanças de cenário no teatro, e a utilização de objetos cênicos é reduzida, uma vez que a *performance* se realiza toda em um momento, na presença do espectador, ao contrário do cinema que se constitui em caráter de arquivo, captura-se sons e imagens e tudo é montado de forma a produzir sentidos em uma póstuma exibição

Já mencionamos anteriormente que a ficção também pode ser tratada como produto, pois é produzida para um leitor ou espectador. Ao tratar da ficção como produto Certeau afirma que:

Hoje a ficção pretende presentificar o real, falar em nome dos fatos e, portanto, fazer assumir como referencial a semelhança que produz. E os

destinatários (e compradores) dessas legendas não estão mais obrigados a crer no que não vêem (posição tradicional), mas a crer no que vêem (posição contemporânea) (CERTEAU, 1998, p. 288)

Para conferir um caráter de realidade à trama, Nelson Rodrigues coloca seus personagens também na posição de “compradores”. Considerando as afirmações de Certeau, os personagens de Nelson são itens contidos no “produto” ofertado pela ficção que demonstram características de “compradores” de “produtos” também ofertados na mídia para serem entendidos como reais. Como evidência disso, pode-se observar a presença dos programas de rádio sugerida no texto teatral de *A Falecida*, e utilizada também no filme em algumas cenas, para demonstrar a vivência humana cotidiana. Vejamos um trecho do texto teatral, também conservado no roteiro adaptado de *A Falecida*:

(esvazia-se o palco. Restam Zulmira e Tuninho. E, de súbito, enche a cena o som desvairado de um aparelho de rádio, com uma música carnavalesca. Diminui o som do rádio. Zulmira exulta.)
 ZULMIRA – Ela sabe!
 TUNINHO – Sabe o quê?
 ZULMIRA – Que eu estou mal, que vou morrer!
 TUNINHO – Isola!
 ZULMIRA – De propósito, põe todo o volume do rádio! Gosta de clássico e liga pra música carnavalesca!
 TUNINHO – Tu não gostas de música carnavalesca?
 ZULMIRA (numa vidência) – Quando eu morrer, Glorinha há de estar, na janela, assistindo, de camarote, o meu enterro, gozando. Ela sabe que estamos na última lona e, portanto, que meu enterro deve ser de quinta classe. Olha! Eu quero sair daqui! Nada de capelinha! Se Glorinha soubesse! Se pudesse imaginar que eu, na surdina, estou tomando as minhas providências! (RODRIGUES, 2004, p. 53)

Conforme a reflexão anterior, Zulmira assume a posição de “compradora” escolhendo gostar ou não do som carnavalesco do rádio, rádio este que é da vizinha, e que sugere o barulho corriqueiro de um bairro de subúrbio, onde as casas são próximas e as pessoas pouco discretas, firmando o compromisso com o sentido de realidade. Nesta cena, Zulmira ainda revela práticas comuns das pessoas das classes menos favorecidas, pelo menos no subúrbio carioca durante as décadas de cinquenta e sessenta, como velar os mortos em suas residências, e solteironas espiando os acontecimentos da janela de casa; isto dentro de uma coerência imposta pelo subúrbio descrito por Nelson Rodrigues em suas peças teatrais. E Leon Hirszman não para por aí. Aproveita o clima futebolístico sugerido por Rodrigues e explora a presença do rádio nas cenas, apresentando por vezes personagens ouvindo programas sobre futebol.

Esta posição de “compradores” da mídia ocupada pelas personagens rodrigueanas, também pode ser evidenciada nas outras adaptações fílmicas, objetos de análise desta pesquisa. Em *Os Sete Gatinhos*, de Neville d’ Almeida, o “produto” de oferta aos personagens são os programas televisivos, cenas que mostram as personagens ligando a TV, ou mesmo a presença da TV ligada durante diálogos decisivos da trama - cena a ser analisada com maior cuidado mais adiante - fazem parte do roteiro do filme, conferindo a família Noronha o efeito de sentido de uma realidade possível mais definida que na materialidade do texto-fonte. Já em *Boca de Ouro*, o produto ofertado é o próprio personagem principal, ou seja, o rádio ocupa-se em noticiar a morte de “Boca de Ouro” e descrever o personagem, instância que colabora para a construção da personagem, assunto que será retomado. Também podemos observar na cena que acontece na casa de Guigui, antes dos repórteres chegarem para entrevistá-la, cena presente apenas no roteiro adaptado, que Guigui está ouvindo rádio, o locutor começa a falar de “Boca de Ouro” e seu esposo Agenor desliga o rádio irritado, cena acrescida por Nelson Pereira dos Santos que contribui mais uma vez para a produção de sentido de realidade.

Estas constatações confirmam a teoria de Pêcheux, de acordo com os estudos de Orlandi (1996), já destacada, que defende que um discurso não transmite apenas informações, transmite também efeitos de sentido. E quando nos dedicamos a observar os efeitos de sentido, encontramos vestígios da relação entre a formação discursiva e ideológica do autor, derivadas das condições de produção.

Arnaldo Nogueira Jr. (2005) acredita que o meio em que Nelson foi criado reflete em suas personagens, conforme o seguinte trecho:

Nelson foi criado dentro do clima da época: as vizinhas gordas na janela, fiscalizando os outros moradores, solteironas ressentidas, viúvas tristes, com as pernas amarradas com gazes por causa das varizes. Naquela época os nascimentos eram assistidos por parteiras de confiança e eram feitos em casa. Os velórios também eram feitos em casa, usava-se escarradeira e o banho era de bacia. Nelson registrava em sua memória esse cenário. Daí saíram os personagens de sua obra literária. (NOGUEIRA JUNIOR, 2005)

Estas afirmações de Nogueira Jr. (2005) estão de acordo com os pressupostos bakhtinianos e as observações de Rosenfeld que mencionamos anteriormente, e já mencionado também neste item, pois da memória do autor depende os acontecimentos que narra, não no sentido de narrar algo que aconteceu, mas narrar algo que fosse possível acontecer, algo que tenha força de acontecimento comum.

Vale ainda retomar o que diz Certeau (1998) a respeito da relação do espectador e a ficção:

- Sei muito bem que é uma patranha – mas assim mesmo ele supõe que tais simulacros tenham um estatuto de realidade: uma crença sobrevive ao desmentido que recebe de tudo aquilo que sabemos sobre a sua fabricação. Como dizia um telespectador: “Se fosse mentira, a gente saberia”. Ele postulava outros lugares capazes de garantir o que ele sabia ser fictício, e isso lhe permitia crer no que via “assim mesmo” (CERTEAU, 1998, p. 289)

De forma que se pode concordar com Lins (1979), quando afirma que nas peças de Nelson Rodrigues a plateia pode reconhecer, sem grande dificuldade, características da sociedade na qual se reconhece integrada. Pode-se, então, a partir disso, inferir que a busca pela realidade, no teatro e no filme, firma-se, numa construção discursiva, em elementos linguísticos, imagéticos e sonoros que representam o cotidiano do subúrbio desta época e lugar tão singulares a Nelson Rodrigues.

4 PERSONAGENS QUE VÃO DO TEATRO AO CINEMA

4.1 Boca de Ouro: “Sou o que falam de mim”

O texto da peça teatral *Boca de Ouro* foi escrito em 1959, dividido em três atos. Depois da interdição da censura, trancando alguns meses a peça, e da estréia frustrada na capital paulista em 19 de outubro de 1960, a história ganhou nova dimensão pelas mãos do diretor José Renato, reestreando no Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1961.

Quanto à possível reação do público, o próprio autor da peça descreve em texto publicado no programa de estréia:

Não tem sentido aplaudir meu teatro. É tão absurdo como seria o aplauso da vítima à própria agressão [...] Quando escrevo as minhas peças, eu condeno todo mundo e a mim próprio. Uma vez, duas peças minhas foram vaiadas no Municipal do Rio: Senhora dos afogados e Perdoa-me por me traíres. Certa, certíssima a reação da platéia. Ofendida, reagia. Humilhada, esperneava. Eu próprio tive vontade de vaiar também. Porque o que estava projetando no palco era a face de todos nós, inclusive a minha. Mas, depois do apuro, cada um partiu com a feia tristeza, a inconsolável humilhação do condenado. (RODRIGUES, 2004, p. 281)

A peça conta a história de um bicheiro da zona norte do Rio de Janeiro, que foi colocado logo que nasceu numa pia do banheiro de uma gafeira, abandonado pela mãe

prostituta, a quem nunca conheceu. Enriquece no ambiente da contravenção e da violência e, quando adulto, manda arrancar os próprios dentes, substituindo-os por uma dentadura de ouro, o que lhe confere o apelido de “Boca de Ouro”. Porém, apesar da excentricidade, poder e malícia, nutre um complexo por não aceitar sua origem.

“Boca de Ouro” só aparece, como presença autônoma, na primeira cena, em que ordena ao dentista que lhe arranque os dentes, denunciando seu vigor absoluto, porém, no restante da narrativa é apresentado ao leitor por meio da personagem porta voz, dona Guigui, que relata um mesmo acontecimento três vezes, o assassinato do esposo de Celeste, Leleco, e em cada versão apresenta elementos diferentes, de acordo com seu humor momentâneo, confundindo o leitor, que à medida em que avança sua leitura já não sabe o que é “fato” ou o que é reinvenção. As cenas acontecem em *flashback*, deixando bem claro que são materializadas de acordo com a memória da personagem que as conta.

No entanto, mediante uma reflexão mais atenta, pode-se observar que a personagem Guigui conta cenas que não presenciou diretamente, podendo a personagem protagonista ter lhe contado ou não, de forma que não se sabe ao certo até que ponto os relatos partem da personagem ou se ela, enquanto instância enunciativa, vai assumindo a função autor e instituindo uma autoria indiciária, para marcar a uma posição sujeito produzida por uma estratégia discursiva – um modo de ser no discurso - que cria um determinado efeito de sentido.

O discurso da personagem Guigui pode ser tratado como um discurso citado, quando se proferi o discurso do outro. O outro, aqui, trata-se da personagem “Boca de Ouro”. No entanto, Guigui não o faz de maneira neutra, assumindo a função narrador/autor, conta os fatos como lhe convém, pois “aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores” (BAKHTIN, 2006, p.151). Diante disso, pode se entender o texto como um discurso indireto livre, considerando a definição de Bakhtin que o trata como “apresentação da enunciação de outrem, de uma orientação particular da interação do discurso narrativo e do discurso citado” (BAKHTIN, 2006, p.179).

Vale ainda ressaltar os dizeres de Bakhtin (2006) ao se referir à criação artística:

Na realidade, para o artista no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, ele os ouve falar. E essa impressão viva produzida por vozes ouvidas como em sonho só pode ser diretamente transmitida sob a forma de discurso indireto livre. É a forma por excelência do imaginário. (BAKHTIN, 2006, 187)

Desta forma, o texto de *Boca de Ouro* nos leva a pensar também sobre heterogeneidades, tal como as define Authier-Revuz, da forma que já pontuamos.

Se pensarmos a constituição da personagem “Boca de Ouro” partindo dos pressupostos teóricos a respeito da constituição do sujeito que abordamos neste trabalho, constituição esta que depende da voz do Outro – heterogeneidade constitutiva – temos um belo exemplo: “Boca de Ouro” não aceita sua origem, foi abandonado pela mãe em uma pia de gafeira, e quando lhe falam sobre o assunto torna-se agressivo a ponto de matar. No entanto, só poderia ter contato com a história de sua origem por meio da linguagem, por meio de discurso de outra pessoa, alguém que lhe contasse; sua revolta fica por conta dos comentários maldosos, olhares que lhe dirigem, o Outro atuando em sua constituição.

O Discurso indireto livre, por sua vez, é classificado como uma heterogeneidade mostrada não marcada; vozes que se manifestam sem limites entre uma e outra. A voz da personagem “Boca de Ouro” por meio da voz da personagem Guigui, atravessada por suas palavras interiores, ou seja, filtrada de acordo com seu estado emocional, narrando os “fatos”. Tudo isto orquestrado pelo autor, que também manifesta sua voz, tradicionalmente, pelo uso do discurso indireto livre, de maneira que temos o discurso indireto livre dentro do discurso indireto livre.

Portanto, temos dois discursos predominantes na narrativa: o discurso de Guigui, enquanto narradora, no sentido de ser um lugar de interpretação de/como instância discursiva, ou ainda como classifica, de acordo com Brait, Luckács – ser da linguagem, e o discurso do autor como princípio organizador de discurso, numa confecção brilhante de Nelson Rodrigues- aquele que tem a sensação de ser a origem de seu dizer, que é, de alguma maneira afetado pela ideologia, confecção na qual não se sabe exatamente a fronteira entre um e outro.

Esta estratégia discursiva nos convida a pensar sobre a função-autor, já antes mencionada e também discutida por Orlandi (2007, p. 74):

Podemos então dizer que a autoria é uma função do sujeito. A função-autor, que é uma função discursiva do sujeito, estabelecendo-se ao lado de outras funções, estas enunciativas que são o locutor e o enunciador, tal como as define O. Ducrot (1984): o locutor é aquele que se representa como “eu” no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse “eu” constrói.

Não menos importante que os discursos acima mencionados, o do autor e o da personagem Guigui, faz-se presente na narrativa também o discurso jornalístico, da mesma forma responsável pela construção da personagem central e de sua história, mesmo que não

tenha a mesma autoridade dos outros dois discursos, pois num primeiro momento produz o sentido de depender do discurso de Guigui para construir um terceiro discurso. É uma trama complexa de efeitos de autoria que vai sendo tecida no desenrolar da peça.

Vejamos o diálogo dos funcionários do jornal *O Sol*, depois de consultar o Diretor a respeito de como devem noticiar a morte de “Boca de Ouro”:

REPÓRTER – Que diz o cretino?

SECRETÁRIO – Não te falei? Batata! Mandou espinafrar. Escuta, Caveirinha, bolei uma idéia genial. O Duarte está cobrindo lá, em Madureira.

CAVEIRINHA – E eu?

SECRETÁRIO – Você vai ouvir a Guigui.

CAVEIRINHA – (num espanto profundo) – Guigui?

SECRETÁRIO – Rapaz, escuta! A Guigui é a Guiomar. Mas todo mundo só chama a Guiomar de Guigui. Da Guiomar você já ouviu falar?

CAVEIRINHA – Qual delas?

SECRETÁRIO - (perdendo a cabeça) – Oh Caveirinha! Guigui, ex-amante do “Boca de Ouro”. Foi chutada e agora vive amasiada com um cara. Amasiada, não. Casada. É casada. Vai lá...(RODRIGUES, 2004, p.198)

Ao terminar de ler a peça teatral, ficamos com a sensação de que Nelson fala por meio da voz da personagem Guigui, e de outros personagens não menos importantes para a construção da personagem “Boca de Ouro”, mesmo que com uma participação menor, como o locutor que noticia a morte de “Boca de Ouro”, vejamos:

LOCUTOR – Rádio Continental do Rio de Janeiro, emissora das organizações Rubens Berardo, falando do pátio do Instituto Médico Legal, em mais um *flash*, em mais uma reportagem viva e - porque não dizer? – contundente sobre o crime que sacode a cidade. Mataram o “Boca de Ouro”, o Al Capone, o Drácula de Madureira, o d. Quixote do jogo do bicho, o homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra! Uma multidão, uma fila dupla que se alonga, que serpenteia, que ondula, da Presidente Vargas até o pátio do necrotério. São homens, mulheres e até crianças. Até crianças que vêm olhar, pela última vez, essa estrela do crime que foi “Boca de Ouro”! Ouvintes da Continental, é uma apoteose fúnebre nunca vista!....(RODRIGUES, 2004, p. 256).

São discursos como este que revelam a personagem “Boca de Ouro”; discursos de personagens criados para “assinar” a história de “Boca de Ouro”. Se pensarmos a autoria como uma função discursiva, de acordo com o que Orlandi ressalta das afirmações de Foucault:

Se o locutor se apresenta como eu no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse eu assume, a função discursiva autor é a função que esse eu assume enquanto produtor da linguagem, produtor de texto. (FOUCAULT *apud* ORLANDI, 2007, p. 75).

O personagem “Boca de Ouro” é construído a partir do olhar de outros personagens, passando por um processo de mitificação; são discursos a respeito do personagem que mantêm sua essência, discursos estes que exageram ou amenizam seu mal ou bom caráter, assim como as histórias contadas de boca em boca, de geração em geração que perdem ou ganham elementos, conferindo à personagem a condição de lenda carioca, produzindo o sentido de que a história de vida do personagem transforma-se em “diz que me disse”, contado e descontado pelos outros. Desta forma, Nelson Rodrigues vai se distanciando da função autor e as personagens vão se constituindo em função indiciária de autoria, pois que estão sendo tomadas aqui como instâncias discursivas. Além disso, histórias com estas características passam até a ficar soltas no tempo, quando não se sabe ao certo quando aconteceram. Esta sensação também é reproduzida em *Boca de Ouro*. A técnica de *flashback* recorrente nas peças de Nelson Rodrigues, encavala cenas, deixando o tempo descompassado, pois a peça cuja narrativa produzia o sentido de uma história que acontecera há muito tempo, em seu desfecho deu a entender que tudo acabava de acontecer.

Há quem diga que o motorista de um ônibus que Nelson Rodrigues pegava para ir almoçar na casa de sua mãe tinha todos os 27 dentes de ouro. Orgulhoso, dizia sempre que os dentes eram de ouro maciço, 24 quilates. Impressionado com a história, Rodrigues resolve escrever uma peça combinando a dentadura dourada do motorista com uma personagem real do submundo carioca, o bicheiro Arlindo Pimenta.

Tudo isto nos dá a sensação de que Nelson Rodrigues não está escrevendo uma peça de teatro, está apenas contando, agora para o teatro, como muitos cariocas fazem, seja na rua ou nos jornais, mais uma vez a história de um homem que chamavam de “Boca de Ouro”, que não se sabe até que ponto é verdadeira, ou seja, é um cotidiano com efeito de realidade propiciado pela arte. As peças de Nelson Rodrigues baseiam-se no cotidiano urbano, como se fossem crônicas do dia a dia só que feitas para o palco. É essa sensação de que se trata de um fato contado pelo povo que por vezes desperta mais interesse dos leitores/espectadores.

Boca de ouro vai ao cinema em 1962, sob a direção de Nelson Pereira dos Santos. Trata-se da primeira adaptação de uma peça de Nelson Rodrigues para o cinema, bem como a primeira adaptação fílmica de *Boca de Ouro*. Vale lembrar que os textos de Nelson Rodrigues ainda eram rejeitados naquela época; a reestréia da peça nos palcos havia acontecido apenas um ano antes, e, conseqüentemente os críticos de cinema também não viram com bons olhos a produção.

Nelson Pereira dos Santos preparava-se para filmar *Vidas Secas*, que teve de ser adiado por conta da chuva que tornou a vegetação do sertão nordestino verde, quando o ator

Jece Valadão, que era cunhado de Nelson Rodrigues, o convidou para dirigir *Boca de Ouro*. Jece, ao lado de Daniel Filho, acabava de ficar famoso com o filme *Os cafajestes*, e queria aproveitar o momento de boa bilheteria atuando em um novo filme.

Apesar de Nelson Pereira dos Santos ser um dos fundadores do movimento chamado cinema novo⁸, o filme objeto de análise deste trabalho não pertence a este movimento. Santos tentou afastar o máximo sua obra das características do teatro, no entanto, frente aos longos diálogos de Nelson Rodrigues, apesar de enxugá-los, cortando falas, conferindo mais agilidade à ação, ao tempo em que preocupou-se em não se afastar do enredo proposto pelo texto-fonte, não pode abrir mão de muitos cenários, de modo que as cenas externas, recorrentes no cinema novo, acontecem em pequeno número.

Como já mencionado anteriormente, ao analisarmos uma materialidade fílmica, não estamos mais lidando somente com o mundo das palavras; adentramos no mundo das imagens, imagens compostas pela presença e atuação de atores, figurinos e cenários, acompanhada de sons e músicas.

No início do filme *Boca de Ouro*, podemos observar imagens de “Boca de Ouro” (Jece Valadão) em diversas situações que contribuem para a concepção da personagem, para a produção de sentidos referentes à personagem. Enquanto são exibidos os letreiros contendo a ficha técnica do filme, acompanhadas do som de uma música digna dos policiais hollywoodianos, observamos “Boca de Ouro” sendo preso pela polícia ao tomar nota do jogo

⁸ Movimento cinematográfico brasileiro que propunha o distanciamento do prestigiado modelo ficcional do cinema norte-americano. Tendo como grande princípio a máxima “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, essa nova geração de cineastas propôs deixar os obstáculos causados pela falta de recursos técnicos e financeiros em segundo plano. A partir de então, seus interesses centrais eram realizar um cinema de apelo popular, capaz de discutir os problemas e questões ligadas à “realidade nacional” e o uso de uma linguagem inspirada em traços da nossa própria cultura. Foram produzidos filmes de tons realistas, utilizavam cenários simples ou naturais, imagens sem muito movimento e a presença de diálogos extensos entre as personagens. “Na primeira etapa do Cinema Novo, que vai de 1960 a 1964, observamos os primeiros trabalhos dos diretores Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Entre outras produções dessa época podemos salientar os filmes *Vidas Secas* (1963), *Os Fuzis* (1963) e o prestigiado *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).” (SOUZA, 2012). “A segunda fase, que vai de 1964 a 1968, reflete a meditação destes cineastas sobre os caminhos ditados pela Ditadura Militar para a política e a economia brasileira, as consequências do desenvolvimentismo adotado pelos militares. Surgem *O Desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. A terceira e última etapa do Cinema Novo, que se prolonga de 1968 a 1972, revela o desgaste sofrido por este movimento, com a repressão e, principalmente, com a censura. As produções deste período são profundamente inspiradas pelo Tropicalismo. Recorria-se agora ao famoso exotismo nacional, com o uso de indígenas, araras, bananas, enfim, tudo que é típico das terras brasileiras. Mesmo em declínio, o Cinema Novo traz clássicos como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, estrelado por Grande Otelo, baseado na obra homônima de Mário de Andrade.” (SANTANA, 2012)

do bicho; agindo de violência para tomar um ponto de jogo; e assassinando um homem com o qual mantinha negócios, observado por uma menina que olhava pela janela, que mais tarde em um dos relatos de Guigui, revela-se ser Celeste, quando garotinha.

Nelson Pereira dos Santos, ante as inúmeras possibilidades que a produção cinematográfica oferece em detrimento do teatro, faz uso de novos personagens, expandindo a ação, levando a história de “Boca de Ouro” ao conhecimento de várias pessoas, enfatizando o sentido de que a referida história cairia “na boca do povo”, que seria propagada, contada e recontada, podendo sofrer alterações de acordo com a pessoa que contaria ou com humor da mesma, como acontece com Guigui.

A primeira versão do assassinato de Leleco, Guigui não conta apenas na presença de Caveirinha e o Fotógrafo. A cena acontece na casa dela, onde estão presentes também uma amiga e suas filhas. Agenor, seu marido, também está na casa, sai de cena com as crianças antes do início do *flashback*, mas quando as imagens retomam à casa de Guigui, após o término do *Flashback*, temos a imagem do fotógrafo com a câmera em punho, pronto para uma foto. A imagem seguinte é da perspectiva da câmera do fotógrafo, olhando de cima dona Guigui sentada ladeada pelas duas filhas; a imagem se abre evidenciando também a presença de sua amiga durante todo o relato. A personagem da amiga de Guigui não existia no texto-fonte e as filhas são apenas mencionadas não aparecendo em nenhuma cena.

Mais pessoas tomam conhecimento em primeira mão da segunda versão contada por Guigui. Após ser informada da morte de “Boca de Ouro” pelo fotógrafo, sai em direção a um mercadinho à procura de Caveirinha que teria ido telefonar para o jornal. Comovida com a morte de “Boca de Ouro” resolve impedir a publicação de seu relato, solicita o telefone para contar ela mesma outra versão da história ao secretário do jornal, com quem o jornalista Caveirinha falava. Temos novo *flashback*, retratando um mesmo acontecimento com um “Boca de Ouro” menos agressivo, que não comete o assassinato; desta vez é Celeste que mata o próprio marido. Quando as imagens retomam Guigui, ela está ao telefone. Temos em primeiro plano um saco de açúcar furado, segurado por um morador absorto a escutar a narrativa. A imagem revela na sequência várias pessoas ao redor de Guigui escutando o que ela contava ao telefone, cena já observada por Ismail Xavier em suas análises:

Esse interesse popular enseja uma imagem excepcional quando Guigui termina esse segundo *flashback* e voltamos ao espaço da mercearia: em primeiro plano vemos um pacote de açúcar furado que alguém segura tão absorto no relato que não percebe o pó escoando como se numa ampulheta a marcar a passagem do tempo, a imobilidade de todos diante do fascínio da narrativa, o prazer e o preço da curiosidade.(XAVIER, 2001, p.30)

As pessoas que testemunham Guigui contando sua segunda versão, personagens inseridos por Nelson Pereira dos Santos em sua interpretação do texto-fonte, representam o aumento da possibilidade da história ser contada novamente, inúmeras vezes, mais uma vez a salientar que o personagem “Boca de Ouro” é o que falam dele.

Outros personagens inclusos por Nelson Pereira dos Santos também mereceriam atenção, como a vizinha de Guigui, que parece tentar lhe falar algo e não consegue, contribuindo também para a produção de um efeito de sentido de realidade. Ela tenta falar com dona Guigui, por duas vezes, produzindo o sentido de que sabia de algo, talvez tivesse ouvido no rádio a notícia da morte de “Boca de ouro” e precisava comentar, ou se certificar que sua vizinha, Dona Guigui, já sabia, representando qualquer vizinha fofoqueira presente no cotidiano.

Nas cenas dos *flashbacks* também há a presença de um senhor que tenta atravessar a rua. Na primeira versão de Guigui, em que enfatiza a violência de “Boca de Ouro”, este senhor é quase atropelado pelo carro que levava a personagem. Na segunda versão, em que “Boca de Ouro” é menos violento, com uma “Pinta Lord”, como comenta Guigui, o carro para e o senhor atravessa, cenas que reforçam o sentido que cada relato pretende causar.

E no final do filme, o personagem que consegue olhar o corpo desdentado de “Boca de Ouro” e sai propagando a informação para a multidão que se aglomera na porta do IML também não se fazia presente no texto-fonte, igualmente merecedor de uma reflexão de acordo com Xavier (2001, p. 31):

A ironia final da peça, o cadáver desdentado, recebe uma leitura que acentua o eixo das diferenças sociais estampadas na boca. Antes que os repórteres falem nos dentes, o filme introduz uma ação paralela: na confusão em frente do necrotério ganha destaque a figura de um homem pobre que parece mais agitado do que os demais, o qual, quando o caixão aparece nas mãos dos burocratas, evita o cerco, corre e faz questão de abri-lo, constatando diretamente a ausência dos dentes de ouro, fato que ele anuncia aos gritos, agitado com essa redução ao denominador comum: "Este homem não tem nenhum dente. É como eu, ó..." — e mostra a própria boca desdentada.

Por todas estas constatações, “Boca de Ouro” é o que falam dele. Este personagem em sua concepção confirma também as afirmações a respeito da constituição do sujeito, de acordo com os preceitos da análise do discurso francesa, que considera que o sujeito é constituído pela/na linguagem, que antes de tudo o sujeito é falado, fruto do desejo do outro. Neste sentido, o personagem vai se instaurando como uma instância enunciativa que revela o universo do subúrbio carioca em suas mazelas. A leitura deste personagem parece indicar que, além de um problema social, há uma necessidade humana em desvelar o outro para perceber o

Outro. Dito de outra forma, no desvelamento de quem é O “Boca de Ouro”, o outro, no caso o homem pobre que revela a mazela de Boca de Ouro, identifica-se com o defunto desdentado que foi encontrado na sarjeta, e ao se identificar não só revela o que é a sociedade local e nacional como também qual é a ideologia que move essa sociedade.

Pode-se observar até o momento que, mediante os recursos oferecidos pelo cinema, Nelson Pereira dos Santos ao interpretar o discurso rodrigueano, tende a expandir seus sentidos, salientando ainda mais o caráter mítico da personagem, por meio da presença de novos personagens a ponto de ressignificar o referido discurso, ou mesmo de um outro ponto de vista teórico apropriar-se de uma obra, assunto para reflexões posteriores, assumindo também desta maneira a função autor. Em seguida, abordaremos a peça *A Falecida* e a relação da morte e a construção do sentido da função autor na peça e no filme.

4.2 A morte no Cotidiano: A Falecida

A Falecida foi aos palcos em 1953, sob a direção de José Maria Monteiro. Hoje vista como a primeira tragédia carioca, foi considerada um marco na obra de Nelson Rodrigues. Neste texto teatral, pela primeira vez o autor aproveitou sua experiência na coluna de contos *A vida como ela é* para retratar o típico subúrbio carioca, aos seus olhos, com suas gírias e discussões existenciais.

Em *A Falecida*, Nelson nos leva para a zona norte carioca dos anos 50, mostrando o cotidiano dos brasileiros. A falta de dinheiro, as doenças, o dedo no nariz das crianças, as pernas cabeludas de uma mulher, as cartomantes picaretas e o lado mais grosseiro da vida serão presenças constantes em suas peças daqui para frente.

A referida peça conta a história de uma mulher frustrada do subúrbio carioca, a tuberculosa Zulmira, que não vê mais expectativas na vida. Mulher de classe média baixa, figura típica dos papéis femininos do universo rodrigueano, sua única ambição é um enterro luxuoso. Julgando-se próxima da morte, planeja obsessivamente os detalhes de seu próprio enterro. Quer se vingar da sociedade abastada e, principalmente de Glorinha, sua prima e vizinha que não lhe cumprimenta mais. Zulmira tem uma relação de competição com a prima, chegando até mesmo a ficar feliz quando sabe que sua seriedade é fruto possivelmente da vergonha de não possuir um seio em virtude do câncer.

O marido, Tuninho, está desempregado e gasta as sobras da indenização jogando sinuca e discutindo futebol. No leito de morte, Zulmira pede ao marido um enterro de luxo, para que a prima morra de inveja. Ela o instrui a procurar um certo homem, João Guimarães

Pimentel, para custear o funeral. Mais adiante, Pimentel se revela amante de Zulmira, sendo este o motivo do rompimento com Glorinha, que a surpreendera junto ao amante. Tuninho força Pimentel a lhe dar o dinheiro determinado por Zulmira, no entanto, agindo contra o costume ocidental de que a última vontade de um moribundo deve ser cumprida, providencia um enterro miserável para a esposa e gasta o restante no jogo, tentando ignorar a morte da mulher que o traía em vida. Porém, seu choro desesperado da última cena, no estádio de futebol durante o jogo que fora assistir na tentativa de se mostrar indiferente à morte de Zulmira, revela sua dor e solidão.

Em *A falecida*, a morte é vista como acontecimento comum do dia a dia, apresentada de maneira fria, fora da casa de Zulmira, por meio dos funcionários da “Casa funerária São Geraldo”, com os quais Zulmira entra em contato para preparar o seu próprio enterro. Trata-se de um grupo de indivíduos à espera de um cadáver, na expectativa de um enterro lucrativo ou uma conquista amorosa, um deles, o Timbira, está sempre à procura de uma mulher.

A morte toma proporção de mercadoria, para quem tira seu sustento dela, como os funcionários da funerária. Oferecer um caixão toma a mesma proporção de se oferecer um vestido de festa; organiza-se um funeral com a mesma pompa e dedicação com que se organiza um casamento ou qualquer outro evento. Sobre a morte, diz Certeau:

A biologia vai encontrar “a morte imposta a partir de dentro”. François Jacob: “Com a reprodução pela sexualidade, é necessário que desapareçam os indivíduos”. A morte é condição de possibilidade da evolução. Que os indivíduos percam o seu lugar, eis a lei da espécie. (CERTEAU, 1998, p. 302)

Sob este ponto de vista, a morte é muito natural; é parte da natureza humana, sentença a qual todos estão condenados desde o momento do nascimento. Por meio da morte, o indivíduo deixa seu lugar para que outro ocupe, e por meio da reprodução o indivíduo tem a garantia da continuidade da vida, uma vez que a morte cedo ou tarde ocorrerá.

É da natureza humana também lutar contra a morte, com intuito de evitá-la ou adiá-la, obedecendo a uma lei de sobrevivência. No entanto, não é assim que age a protagonista Zulmira, a mulher sem perspectivas, que deseja a própria morte. Até o meio da narrativa é ela quem comanda a ação; depois de sua morte é Tuninho, seu esposo, quem toma as rédeas dos acontecimentos, indo contra a última vontade da mulher moribunda em seu leito de morte.

Para Certeau (1998), a morte é uma questão do sujeito; o sujeito que se cala e que não significa mais. Observemos também a seguinte afirmação: “Um sinal: as curas analíticas mostram até que ponto a experiência se articula com a posição do sujeito na hora da morte. O

melancólico vai dizer: ‘Não posso morrer!’ o obsessivo: ‘Não posso não morrer!’” (CERTEAU, 1998, p. 296).

De acordo com esta reflexão, temos uma protagonista que ocupa a posição do obsessivo. Pobre; sempre cuidou da casa; o marido então desempregado cuja maior preocupação é o futebol e a sinuca; a culpa pela traição ao marido; o olhar de condenação e indiferença que sua prima lhe confere. Todos estes elementos são fatores que levam a personagem a pensar que sua melhor e única saída é mesmo a morte e como diz Certeau:

(“Antes de tudo, diz Freud, os obsessivos necessitam da possibilidade da morte para resolver os seus conflitos”). Mas antes de aparecer no campo do intercâmbio psicanalítico, esta posição do sujeito depende da questão edípica: “Quando não sou mais nada, só então me torno verdadeiramente um homem?” Comentário de Jacques Lacan: “Aí começa a sequência da história: o além do princípio do prazer”. (CERTEAU, 1998, p. 296)

É então no profundo de seu delírio, na sua decisão de se entregar a doença e morrer, que Zulmira decide que terá o enterro luxuoso, como antes nunca visto, principalmente pelos moradores de sua rua. Decide que seu enterro deverá ser como um grande evento, saindo de sua casa, para, então, enfim tornar-se um alguém, um indivíduo, causar comentários, causar inveja.

Zulmira prepara detalhes de seu enterro, procura uma casa funerária, com intuito de escolher o melhor caixão, a melhor condução para o cortejo, etc. Sua morte, ou melhor, seu funeral seria uma espécie de vingança contra a sociedade, contra sua prima Glorinha e até mesmo contra seu marido, pois teria que ser financiado por outro homem, seu amante rico. Aos olhos de Zulmira a vingança perfeita, porém não poderia ser saboreada.

De acordo com João José Reis, que se dedicou a pesquisar sobre os ritos fúnebres na Bahia durante o século XIX, a busca pela pompa nos funerais já era muito recorrente. Sob influência portuguesa e africana as pessoas preocupavam-se com uma “boa morte”. Quando esta era próxima faziam acertos financeiros, religiosos e deixavam pessoas encarregadas a providenciar o funeral de acordo com suas recomendações. Quanto mais pompa, mais abastado e respeitado havia sido o falecido em vida. A distinção social chegava a se manifestar nas cores das mortalhas, comenta Reis após examinar os registros dos funerais junto aos arquivos das irmandades religiosas na Bahia:

Salta aos olhos que as pessoas livres tinham um leque de opções bem maior do que os escravos e mais ainda do que os libertos. Os livres usavam muito a mortalha branca (32,3%), mas a maioria (38%) foi à sepultura usando um

variado guarda-roupa fúnebre, que incluía as diversas mortalhas de santo, fardas, batinas sacerdotais e até roupas comuns. (REIS, 1998, p. 125)

Para Zulmira ter um enterro luxuoso ia além da vingança. Significava também se destacar na sociedade, chamar atenção de seus vizinhos mostrando-se, pelo menos uma vez, abastada, sua última chance de ser reconhecida, mesmo depois de morta. No entanto, o plano da personagem dá errado. Morta dependia da vontade dos vivos, no caso, de seu marido Tuninho, que ao descobrir que havia sido traído deixa de atender seu pedido.

Segundo o crítico de cinema Inácio Araújo, o roteiro de *A falecida* toma uma certa distância do universo rodriguiano. “O tom explosivo é violentamente rebaixado, o tempo é distendido, os personagens como que se calam para que as imagens falem.” (ARAÚJO, 2010)

Pode-se observar que as falas do texto-fonte foram, em sua grande maioria, conservadas e, apesar de alguns cortes, a ação segue a mesma linearidade. Evidentemente, algumas cenas são acrescentadas à trama, possibilitadas pelo meio de representação cinematográfica, ao passo que outras cenas, mais próprias ao teatro, são retiradas. Nesse sentido, pode-se dizer que a direção ocupa uma função autor e enquanto sujeito sofre do esquecimento número dois, ou seja, ao recortar, deslocar e recriar novas passagens do texto, instaura um dizer que acredita ser aquele mesmo e não outro, já que trabalha em um outro panorama da linguagem, a imagem.

Para Araújo (2010), *A falecida* é um filme sobre o povo, mas não para o povo; sobre o subúrbio, mas não para o subúrbio.

Leon Hirszman observa, como um aplicado voyeur, esse mundo de que Nelson Rodrigues partilha intensamente. Tudo parece concebido para reforçar a distancia em relação a Nelson e afirmar o caráter intelectual, cinema–novista, distingue, em suma, do filme: a luz de José Medeiros, por exemplo, e sobretudo a interpretação terrivelmente sóbria, contida e em todos os sentidos admirável de Fernanda Montenegro. É como se Leon julgasse o mundo de Nelson bruto demais e buscasse adaptá-lo. (ARAÚJO, 2010)

Partindo desta assertiva de Araújo (2010), Leon desloca o sentido do mundo representado em Nelson Rodrigues, é que podemos dizer que quando observamos a materialidade fílmica em questão, temos diante de nossos olhos a interpretação de um texto teatral, de acordo com um diretor e sua equipe. No filme *A falecida*, podemos constatar que Leon Hirszman tenta conter a explosão do discurso rodrigueano. A citação de Araújo nos chama também atenção para algo que tem haver com a fala do Professor Carlos Reis, durante sua conferência no 2º CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários.

Trata-se de uma espécie de refiguração da personagem, quando temos uma personagem que sai do mundo das palavras para o mundo da imagem.

Se, no texto-fonte há uma configuração da personagem, a qual permite um tipo de interpretação e que suscita interpretações diferenciadas ao leitor, no filme seu autor/diretor, aquele que escolhe determinada imagem (ator, desenho, fotografia), de uma certa maneira limita a imaginação do leitor/espectador sem, contudo, deixar de produzir sentidos outros. A imagem construída a partir da materialização fílmica, em lugar da descrição que depende da imaginação do leitor, aparece “evidente” ao espectador. No caso de nosso objeto de análise temos a imagem e atuação de Fernanda Montenegro, contida, como o ritmo do filme, ou seja, contribuindo para o efeito de sentido produzido por um determinado discurso, o discurso rodrigueano aos olhos de Hirszman.

De acordo com as análises elaboradas até o presente, reportemos nossa atenção para duas cenas da materialidade teatral, o texto escrito, que no filme sofrem modificações. Evidencia-se no texto teatral uma tendência ao distanciamento proposto pelo mestre alemão Bertolt Brecht, que consiste em deixar claro ao público que se trata de encenação, ficção, de forma a afastar o espectador de um efeito catártico de reconhecimento de uma realidade, muito embora o efeito de realidade seja intrínseco à peça, já que Brecht propõe que a arte seja não um elemento alienante, mas conscientizador. Pode-se dizer, neste sentido, que ao assegurar que o público tenha ficado descontente com as peças de Nelson, como o próprio Nelson assevera na entrevista, no início de suas montagens e representações, o público não estava passando por uma catarse e, sim, por uma conscientização das mazelas humanas de uma determinada camada social carioca que ansiava uma elevação social.

Para o teórico-dramaturgo alemão, a lição contida em cada texto teatral é importante, de forma que, para compreender melhor essa lição, o público deve estar todo tempo consciente de que a história que se passa no palco é apenas um teatro-disfarce e não uma realidade, podendo desta maneira manter uma imparcialidade a ponto de um posicionamento crítico frente à determinada situação.

Vejamos a seguinte cena proposta pelo texto-fonte:

(Todos deixam o palco. Luz sobre Zulmira, que entra, com um banquinho na mão. Coloca o banquinho no centro do palco. Senta-se nele, põe a mão no queixo, numa atitude de “O Pensador”, de Rodin. Entra Tuninho com o jornal na cabeça, e aflito. Está diante do imaginário banheiro. Torce o trinco invisível.)

TUNINHO – Tem gente?

ZULMIRA – Tem. (RODRIGUES, 1985, p. 62)

A referida cena, realizada no palco realmente toma um efeito cômico, pretendendo o efeito de distanciamento mencionado anteriormente. Na prática, compreende-se a cena pelo discurso das personagens aliado a fé cênica dos atores. A cena é conservada na versão cinematográfica deixando de lado um pouco sua comicidade para dar lugar ao efeito de realidade, uma vez que deixa de lado o imaginário acontecendo em cenário real, retratando não somente o lado grosseiro da existência humana, como também a convivência cotidiana e o desgaste da relação do casal Zulmira e Tuninho. Não poderia ser diferente, uma vez que o que Xavier chama de “golpe de teatro”⁹ é deixado de lado por Leon Hirszman na obra cinematográfica em análise. Observemos também a seguinte cena:

(Entram os parentes de Zulmira. Esta afasta-se e vai ler o jornal numa extremidade da cena e Tuninho sobe na cadeira. Círculo de parentes em torno da cadeira)

Tuninho – O Senhor é meu sogro, a senhora, minha sogra...E vocês meus cunhados...[...]

Tuninho – Pois é. Eu pergunto: estarei errado? [...]

Tuninho – Por exemplo, sabem qual é a mais recente mania de minha mulher? É a seguinte: digamos que eu queira beijar na boca. Ela, então, me oferece a face.

Sogra – Virgem Maria![...]

(Sai Tuninho. Zulmira abandona o jornal. Sobe, ajudada pelos irmãos, na cadeira. A família a cerca. Os parentes estão enfáticos.)

Mãe – Mas oh minha filha! Oh!

Pai – O marido tem seus direitos!

Mãe - Onde se viu negar amor ao marido?

Pai – Você se casou porque quis!

(Zulmira desespera-se, em cima da cadeira.)

Zulmira (clamando) – Tudo, menos beijo! Beijo, não! (baixo e grave) Eu admito tudo em amor. Mas esse negócio de misturar saliva, com saliva, não! Não topo! Nunca!

(Zulmira baixa a cabeça)

Zulmira – Nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum!

Mãe – Nem ao marido?

Zulmira (incisiva) – Nem ao marido! (RODRIGUES, 1985, p. 71-72)

⁹ “Golpe de teatro” é o emprego de formas da encenação teatral no cinema, não necessariamente na adaptação de determinado texto teatral para o cinema como “Tudo aquilo que fora acrescentado ao teatro na passagem do drama clássico para o drama burguês [...] é continuado e fermentado no cinema” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 9). Oliveira Júnior, em sua dissertação de mestrado, sob orientação de Ismail Xavier ainda cita o próprio Xavier: “Melodrama significa ação, velocidade, efeitos ilusionistas, enredos complicados e cheios do que chamamos de ‘golpes de teatro’. Mobiliza atores grandiloquentes, gestos largos, sentimentalismo” (XAVIER *apud* OLIVEIRA JUNIOR, 2010, p. 10)

No filme, esta cena que mais parece um julgamento, no qual a própria ré se defende - mais uma estratégia de distanciamento para lembrar ao espectador de que se trata de ficção-, desaparece. A família de Zulmira, autoritária e disciplinadora, que tenta garantir o bom comportamento da filha até mesmo no que diz respeito ao casamento, resume-se, no filme, apenas à figura da mãe, uma agregada na casa da filha, e a cobrança referente ao comportamento de Zulmira se reduz a uma conversa amigável entre mãe e filha no trem a caminho do médico.

Neste caso, mais uma vez, Hirszman abre mão da agressividade do discurso rodrigueano que condena literalmente suas personagens trágicas, introduzindo os fatos por meio de diálogos mais tranquilos, dando lugar às imagens. No geral, a produção em questão utiliza muitas imagens em primeiro plano e externas, de acordo com as tendências do cinema novo.

Pode-se observar que ao se propor a direção de um filme baseado no texto teatral de Nelson Rodrigues, Leon Hirszman passa, a partir de uma interpretação da materialidade teatral, a ressignificar o discurso rodrigueano, abrindo mão de cenas explosivas e exageradas próprias ao teatro, chamados os “golpes de teatro”, para dar lugar a diálogos mais tranquilos contendo a agressividade do discurso rodrigueano, utilizando-se de estratégias possíveis para a constituição da materialidade fílmica, de acordo com tendências da época ligadas ao movimento do cinema novo, como observado nas duas cenas analisadas anteriormente; desta forma, desloca sentidos, no cortes e re-cortes, e acaba assumindo uma outra função autor.

Concluimos também, frente a esta breve reflexão a respeito da personagem Zulmira, que a morte, por meio dos rituais fúnebres, pode marcar a posição do sujeito frente à sociedade. E ao decidir morrer, Zulmira pretende ocupar também um lugar na sociedade diferente daquele que ocupava em vida. De acordo com seus planos, depois de morta, deixaria de parecer a miserável para parecer abastada; não seria mais a esposa fria de um desempregado, mas sim a amante de um homem poderoso e rico, não seria mais a adúltera esposa e sim a falecida esposa. Pode-se, então, vislumbrar nesta peça e em sua adaptação o mesmo filão rodrigueano, qual seja, a morte como forma de ascensão social, mesmo que sua configuração no filme se dê de forma ressignificada. Pensando nisso, passemos a outra peça de Nelson e em sua adaptação.

4.3 Os Sete personagens mal adestrados

Os Sete Gatinhos estréia sua primeira montagem em 17 de outubro de 1958, no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, sob a direção de Willy Keller. Conta a história da família de “seu” Noronha, um contínuo da Câmara de Deputados que mora no Grajaú, bairro da zona norte da cidade do Rio de Janeiro, com a mulher, D. Aracy, e suas filhas Aurora, Hilda, Débora, Arlete e Silene, de apenas 16 anos. As quatro filhas mais velhas oferecem favores sexuais para garantir os estudos e o enxoval para o casamento da mais jovem, Silene, a única virgem, que estuda num colégio interno e que é olhada como a esperança para salvar a honra da família. A vida da família toma um rumo diferente, quando a garota é acusada, no colégio, de matar a pauladas uma gata grávida, que depois de morta dá a luz a sete gatinhos vivos e saudáveis. A partir do incidente ocorrido na escola, descobre-se que a jovem já não é mais “pura”, pois está grávida, justificando no texto a atitude de matar a gata prenha, como um momento de raiva ou inconformismo com ela mesma.

No primeiro ato, o único a se passar fora da casa da Família Noronha, o leitor é apresentado ao personagem chave responsável pelo desencadeamento de toda trama: Bibelot, um homem que “dá sorte com as mulheres”, está sempre de terno branco e carrega um revólver porque uma vez lhe disseram que seria assassinado por uma prostituta. Apresentado como um possível cliente de Aurora, a filha mais velha, é o homem por quem ela se apaixona e com o qual passa a se relacionar, mesmo sabendo que ele também mantém um relacionamento amoroso com uma jovem de 16 anos e é casado com uma mulher doente, à beira da morte.

Aurora, a única que ficou ao lado de Silene, enfrentando o restante da família em sua defesa, ao tentar descobrir quem desgraçara a honra da irmã caçula, com o intuito de providenciar a morte deste, havia assegurado ao pai que, atendendo a um pedido seu, Bibelot mataria o responsável pela gravidez de Silene. No entanto, se dá conta que o pai do filho de Silene é o próprio Bibelot.

Os acontecimentos finais da peça são movidos por uma busca, baseada em uma espécie de profecia. Procura-se pelo “homem vestido de virgem que chora por um olho só” que, segundo a profecia, seria o responsável pela perdição das filhas de “seu” Noronha. E em um dado momento, tudo leva a crer que este homem trata-se de Bibelot, que consequentemente é assassinado por “seu” Noronha. No entanto, ele não chora apenas uma lágrima; seus dois olhos choram. As filhas se voltam contra “seu” Noronha, constatando que

ele é o único responsável pela destruição do seio familiar que ele próprio construiu, que em seu desespero chora apenas uma lágrima; são as próprias filhas que acabam com a vida dele.

“Seu” Noronha se encontra em desacordo com o que preceitua a sociedade, começando por sua família, que apesar de tentar manter as aparências, abriga quatro prostitutas. As filhas mais velhas de “seu” Noronha, apesar de terem emprego fixo, oferecem favores sexuais por dinheiro nas ruas; A esposa, D. Aracy, além de concordar com a situação, recebe todo o dinheiro da prostituição e o guarda para a irmã mais nova. É chamada de “gorda”, por Noronha, seu esposo, que já não a procura sexualmente há muito tempo; é ela, D. Aracy, que passa o tempo fazendo desenhos obscenos no banheiro.

A família em questão, esta instituição que deveria deixar o ser humano em segurança, que impõe limites aos seus membros, de acordo com os preceitos da sociedade e da religião, está longe de desempenhar tais funções.

Ao tratar da sexualidade, de acordo com a perspectiva em que é abordada na obra do filósofo francês Michel Foucault, o professor Vilas Boas, menciona que conforme críticos da ordem burguesa “a sexualidade teria sido reprimida porque ela é incompatível com as necessidades do mundo capitalista; mundo este que adentra todo o corpo para a produção” (VILAS BOAS, 2002, p. 89). A instituição família deve contribuir para este adestramento do corpo, impondo regras de relacionamentos dentro e fora dela. Segundo o autor,

O dispositivo da sexualidade tem sua razão de ser: fazer o sexo conhecido. Isto fica claro quando Foucault introduz um novo elemento em sua reflexão. Trata-se do «dispositivo de aliança». Esse dispositivo é encontrado em todas as sociedades e define-se em função casamentos, relações de parentesco, transmissão de bens entre gerações, etc, «lugares» nos quais são definidos o lícito e o ilícito em torno da atividade sexual. Nas sociedades ocidentais, o dispositivo da sexualidade encontrou na família seu grande *locus*, sua instituição por excelência; esse dispositivo ao associar-se ao dispositivo da sexualidade a partir do século XVIII, «pacificou» o sexo, o domesticou. (VILAS BOAS, 2002, p. 95)

Ao considerar as condutas da Grécia clássica, no que se refere ao casamento, pensando em suas influências às práticas modernas, Foucault afirma com relação à maneira pela qual a conduta sexual do homem é problematizada:

percebemos facilmente que não é a partir do próprio vínculo conjugal e de uma obrigação direta, simétrica e recíproca que dele pudesse derivar. É verdade que é enquanto casado que o homem tem que restringir seus prazeres, ou pelo menos seus parceiros; mas ser casado significa aqui, antes de mais nada, ser chefe de família, ter uma autoridade, exercer um poder que tem na “casa” seu lugar de aplicação e, dentro desse quadro, manter as

obrigações que têm efeitos sobre a reputação do cidadão. É por isso que a reflexão sobre o casamento e a boa conduta do marido está regularmente associada a uma reflexão sobre o *oikos* (casa e propriedade doméstica). (FOUCAULT, 1998, p. 135)

Eis aí o primeiro papel que a personagem “Seu” Noronha não consegue desempenhar muito bem aos olhos da sociedade; o papel de chefe de família, aquele que deveria garantir uma boa conduta dos que estão sob seu poder. Não se pode dizer que as filhas de seu Noronha não passaram por um certo adestramento, mesmo que seja um adestramento às avessas ao que prega a moral e os bons costumes das famílias burguesas cariocas dos anos cinquenta. Vale ainda destacar o seguinte, no que diz respeito à família burguesa:

Essa família marca sua singularidade ao se contrapor à «devassidão» e à «imoralidade» que, do seu ponto de vista, encontra-se no Outro, no caso em questão, as classes subalternas. Não se deve, contudo, confundir essa atribuição de uma sexualidade ao corpo, do ponto de vista burguês, como uma forma de repressão de classe. É claro que a criação de um «corpo burguês» em oposição a um «corpo proletário», um «corpo asseado» em oposição a um «corpo sujo», um «corpo são» a um «corpo doente», expressa modos de ser de um dispositivo de dominação. (VILAS BOAS, 2002, p. 97)

E aí tem outro “lugar” que não combina com “seu” Noronha, a classe burguesa. “Seu” Noronha não se conforma em pertencer à classe subalterna, não se aceita em sua função de servir cafezinhos para os deputados da câmara, tamanho é seu inconformismo que chamá-lo de contínuo ganha peso de ofensa. Levar sua existência como um corpo proletário, sujo e doente frente à sociedade é pesado demais para “seu” Noronha. Frente a sua pobreza e sua família que “apodrece” com a pobreza, vê na filha caçula a única esperança de se sentir parte de uma “boa” sociedade novamente, vê na realização da filha caçula como membro desta sociedade burguesa, casando-se virgem, como uma princesa, a sua constituição em um cidadão de respeito novamente. Em seu desespero e sua maneira torta de resolver as coisas, transfere esta esperança para o resto da família, mas a falta de dinheiro é resolvida com a prostituição das outras filhas, prostituição esta incentivada pelo próprio Noronha que providencia que os homens, em geral velhos, procurem suas filhas.

Prostituição tem muito mais a ver com uma crueldade capitalista, na qual o fraco é dominado pelo mais forte, do que com imoralidade, neste texto. Além disso, as personagens das filhas podem ser definidas como fruto do desejo do pai, o que nos lembra das reflexões sobre sujeito de Lacan, entendendo que o homem se constitui em sujeito por meio do desejo do outro.

As opiniões e desejos de outras pessoas fluem para dentro de nós através do discurso. Nesse sentido, podemos interpretar o enunciado de Lacan de que o inconsciente é o discurso do Outro, de maneira muito direta: o inconsciente está repleto da fala de outras pessoas, das conversas de outras pessoas, e dos objetivos, aspirações e fantasias de outras pessoas (na medida em que estes são expressos em palavras). (FINK, 1998, p. 27)

Vimos que as filhas de Noronha se prostituem incentivadas pelo próprio pai. É o próprio Noronha que arranja encontro para as filhas com homens mais velhos, como é o caso do encontro de Arlete com o deputado. Além disso, ao descobrir sobre a gravidez de Silene, o pai propõe que se abra um “bordel de filhas”, e instiga ao médico da família a ser o primeiro cliente. As filhas não reagem, satisfazem o desejo do pai, cena a qual retomaremos para análise.

Como se não bastasse não ter uma família ideal, não ser um exemplo de pai, não se aceitar no trabalho como contínuo, a ponto de pedir demissão com o intuito de sobreviver da prostituição das filhas, o personagem procura como último refúgio para resolver ou justificar sua condição, a religião, uma religião que o faz acreditar que os espíritos falam o futuro, espíritos estes que revelam seu final trágico, mesmo que de maneira desconexa, ao tempo que o incentiva a cumpri-lo como uma profecia.

A religião pode ser vista como uma das instituições que visa o adestramento, disciplinamento do corpo humano, assim como compreendemos que o pode ser também a família, funcionando com intuito de refrear os instintos humanos, não somente no que tange à sexualidade, como também a agressividade inerente à natureza humana. A função da religião é também impor limites entre o certo e o errado, no mundo ocidental, de acordo com os interesses capitalistas.

Também a religião de Noronha impõe uma disciplina às avessas, além de não conter ou corrigir a devassidão agregada a sua família não contem sua ira e violência. A “sua” religião não lhe permite pôr freio à violência e à exploração; pelo contrário. Noronha se apropria dela para ver o que dela pode usufruir em atos ilícitos perante os olhos da sociedade.

Podemos dizer que as instituições sociais capazes de adestrar, disciplinar o corpo humano, não funcionaram normalmente com a família Noronha; ao contrário, contribuíram para sua destruição, a instituição da Família, da escola, o Estado Capitalista e por fim a Religião, o último golpe, acaba por condenar a família, manifestando a profecia pela voz dos mortos, adestram muito mal estes sete personagens. Um adestramento que também aparece na adaptação fílmica desta peça com uma nova roupagem.

O filme *Os Sete Gatinhos* é produzido em finais dos anos 70, período em que sob o controle do governo militar, a Embrafilme garante espaço para os filmes nacionais, em meio ao domínio dos filmes estrangeiros, com financiamento público e salas de exibição garantidas em lei. Era comum a produção de filmes de baixo orçamento, com forte apelo erótico, conhecidos como Pornochanchadas.

A pornochanchada estava no verdadeiro do dizer cinematográfico da época. Na produção em questão ela acaba por mascarar os questionamentos mais profundos propostos pelo texto-fonte. Num país que sofria com a censura imposta pelo militarismo, os cineastas deviam “dançar conforme a música”, retratando problemas sociais pelo viés da comédia e do erotismo, desviando o olhar da censura para as cenas de pornografia, um certo dizer sem querer dizer, pensar sem fazer pensar: elementos a serem considerados ao refletirmos sobre as condições de produção desse dizer, presente na materialidade fílmica em análise.

O cineasta brasileiro Carlos Diegues (1988) menciona, em entrevista concedida ao *O Estado de São Paulo* em 31 de agosto de 1978, o seguinte:

Um negócio que eu também acho muito grave é essa espécie de patrulha que existe no Brasil. Uma espécie de polícia ideológica que fica te vigiando nas estradas da criação, para ver se você passou da velocidade permitida. São patrulheiros que ficam policiando permanentemente a criação, a criatividade, tentando limitar ou dirigir para essa ou aquela tendência. [...] a gente tem que reagir, porque senão vai ficar mais grave. Vai chegar um momento em que, antes de começar o filme, você vai ter o certificado da Censura, o certificado do Concine e o certificado das patrulhas ideológicas. (DIEGUES, 1988, p. 33, 36)

A respeito da produção cinematográfica de Neville D’ Almeida, Gardnier (2010) ainda afirma que:

A iconoclastia presente nas situações criadas persiste mesmo que simplificada pelo exagero da *mise-en-scène*, e abre o campo para um questionamento que está no coração da obra de Nelson: as paixões irreduzíveis da carne contra os códigos de conduta social e familiar. A maneira de colocar a questão é diferente em Nelson e Neville, mas a questão parece bem a mesma. Ver *Os sete gatinhos* como um filme *trash* ou uma simples comédia deselegante impede que se perceba toda a importância desse filme. [...] Os sete gatinhos só adquire grandeza quando levado a sério, quando o escracho é compreendido não como uma instância humorística, mas como uma posição existencial diante de um mundo que está sendo encenado.

Destacamos anteriormente que na materialidade fílmica a câmera, ou seja, as imagens produzidas ganham uma função narrativa, apontamos anteriormente que no início do

filme *Boca de Ouro* o espectador tem contato com imagens que retratam situações da personagem que contribuem para sua construção. Também no início do filme *Os Sete Gatinhos*, temos contato com imagens que nos contam um pouco da rotina da família Noronha. Podemos observar a família caminhando na rua; a família tomando café da manhã juntos; as filhas saindo para o trabalho, bem como um pouco dos afazeres de cada um durante o dia; “seu” Noronha no metrô indo para o trabalho; Hilda trabalhando em uma loja de lingerie cena na qual coloca uma calcinha furtivamente no próprio bolso; Aurora em uma repartição como datilógrafa; Débora em uma loja de roupas; D. Aracy caminhando na rua voltando das compras, com pacotes de leite nas mãos; Silene na sala de aula, cenas mostradas intercaladamente a imagens de gatos; são afazeres de uma família pobre comum, pessoas comuns. A câmera passeia pelas cenas criando este ambiente comum, contudo, a música de fundo de *Os Sete Gatinhos* de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, adianta o que o espectador deve esperar da família, “uma família que ninguém queria”, como diz a um dos versos da música. A música vem advertir o espectador de que não se trata de uma família qualquer; que é preciso estar atento e não se deixar levar pelas aparências. A letra é a seguinte:

Almas enganadas, sonhos de isopor
 Carnes mal amadas
 Simulando sensações de amor
 E de cor ...
 Quartos tão minguantes, risos de histeria
 Tons de fantasia
 De família que ninguém queria
 Mas que existia
 Todos se amavam
 Ninguém dizia...
 Bem que eu falei
 Sangue se pode evitar
 Vidas maltratadas, 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
 Todos se olhavam
 Ninguém se via...
 Bem que eu falei
 Sangue se pode evitar (Erasmo Carlos/Roberto Carlos, 2013)

A letra da música apresentada já no início do filme anuncia a tragédia que irá ser contada, uma espécie de coro grego, que descreve e adverte os personagens utilizando o

seguinte refrão: “Bem que eu falei Sangue se pode evitar”, alertando para a presença do trágico, direcionando a produção de sentidos, alertando que mesmo que ninguém desejasse uma família como esta que está sendo apresentada, ela existia. Este efeito de sentido no texto-fonte não é evidenciado, pois a primeira cena já se trata do diálogo de Aurora e Bibelot na rua; as personagens vão sendo apresentados ao decorrer da trama, ao passo que no filme temos a imagem ao som da música de Roberto e Erasmo Carlos apresentando as personagens. Pode-se dizer, então, que o elemento música, colocada pelo diretor, já é o primeiro movimento de deslocamento de sentido do filme.

Antes da cena de Aurora e Bibelot, temos ainda uma rápida cena entre Arlete e um cliente da loja de discos na qual ela trabalha. Há ainda as imagens de uma mão feminina fazendo um desenho que remete a um pênis, com batom vermelho em azulejo branco. É possível ouvir a “autora” dos desenhos assoviando e cantarolando.

A partir da introdução acrescida ao roteiro, que se instituem como deslocamentos que funcionam como indícios de autoria do diretor do filme, os diálogos do texto-fonte são conservados em sua maioria no filme, utilizando a estratégia própria da produção cinematográfica de intercalar as cenas, a fim de produzir o sentido de que podem estar acontecendo concomitantemente, sem interferir no desenrolar da trama. As cenas são montadas no clima cômico da Pornochanchada. Para garantir este clima, Neville D’ Almeida abre mão das cenas nas quais a religião espírita ganha peso no desencadear da trama, manifestando-se por meio da mediunidade da filha Hilda que recebe o espírito de primo Alípio, conforme este trecho do início do terceiro ato:

HILDA (com voz masculina e ofegante) – Velho assassino!
 “SEU” NORONHA (na sua humildade) – Irmão, esse homem ofendeu minha moral! Desgraçou minhas filhas!
 HILDA – Tuas filhas são umas sem-vergonhas! Vivem pegando homem!
 “SEU” NORONHA (sôfrego) – Mas o homem chora por um olho só!
 HILDA – Você está marcado!
 “SEU” NORONHA – O homem tem uma lágrima só?
 HILDA – Olha que você pode morrer!
 “SEU” NORONHA – E como eu vou conhecer esse homem? Saber quem é ele? Judeu? Como é ele?
 HILDA – O homem goza chorando, chora morrendo!
 “SEU” NORONHA (repetindo com angústia) – Goza chorando, chora morrendo... (num apelo) mas ele vem aqui e quando?
 HILDA – O homem vestido de virgem!
 “SEU” NORONHA – Vestido de virgem!
 HILDA – Você enterra no quintal, o homem e a lágrima! Vocês ajudem a carregar o corpo ... (para “seu” Noronha) E você enterra a faca no coração!
 “SEU” NORONHA – Mas eu queria apunhalar o olhar da lágrima!

HILDA – Deixa o homem dormir e enterra a faca no coração!
(RODRIGUES, 2004, p. 172 - 173)

Estes diálogos em que primo Alípio fala por meio da voz de Hilda, não são conservados no filme, esta espécie de oráculo que dita uma profecia, assim como nas tragédias gregas; é mantido no filme apenas pelas falas de seu Noronha, que relata sua conversa com o espírito do Dr. Barbosa Coutinho no espelho:

“SEU” NORONHA (*sem ouvi-la*) – Agora vem o importante. Eu sempre senti que as meninas, aqui, eram marcadas e, ontem, eu finalmente soube por que vocês são umas perdidas! Isto é, soube de fonte limpa, batata! Quem me explicou tudinho (*enfático*) não mente!

D. ARACY – E quem é ele?

“SEU” NORONHA (*triunfante*) – O dr. Barbosa Coutinho! (*toma respiração*) O dr. Barbosa Coutinho, que morreu em 1872, é um espírito de luz! Foi médico de d. Pedro II e o melhor vocês não sabem: os versos de d. Pedro II não são de d. Pedro II. Quem escreveu a maioria foi o dr. Barbosa Coutinho. D. Pedro II apenas assinava. (*triunfante*) Perceberam?

(*Arlete faz um gesto a significar que o pai está maluco.*)

“SEU” NORONHA – Vão ouvindo! (*muda de tom*) Eu sempre senti que havia alguém atrás de minha família, dia e noite. Alguém perdendo as nossas virgens! E como eu ia dizendo, ontem, o dr. Barbosa Coutinho me confirmou que existe, sim, este alguém. Alguém que muda de cara e de nome. Pode ser um rapaz bonito ou, então, um velho como o “seu” Saul.

ARLETE - Ora, papai, o senhor acredita nesses troços!

“SEU” NORONHA – Quero te dizer só uma coisa Arlete: você é assim mal criada comigo, sabe por quê? Porque é um médium que ainda não se desenvolveu. (*taxativo*) Você se desenvolva, Arlete, ou seu fim será triste... E chaga, ouviu? Chaga! (*novo tom*) E, então, o dr. Barbosa Coutinho mandou que eu olhasse no espelho antigo. (*arquejante*) Pois bem. Olhei no grande espelho e vi dois olhos, vejam bem, dois olhos, um que pisca normalmente e outro maior e parado. (*com súbita violência*) O pior é que só o olho maior chora e o outro, não. [...] Esse alguém, que chora por um olho só, sabe que ainda temos uma virgem! (RODRIGUES, 2004, p. 150)

Na materialidade fílmica são acrescentadas cenas cômicas com apelo erótico, que não se apresentam na materialidade teatral, como a cena do encontro acertado por “Seu” Noronha entre sua filha Arlete e o Deputado. A moça corre nua e mergulha em uma piscina, encenando uma brincadeira de gato e rato com o outro personagem. Mesmo tom de brincadeira erótica toma a cena em que Débora vai à loja de “seu” Saul para dar um telefonema; a música no lugar das falas garante o efeito cômico da cena de um “velho” acariciando uma jovem, cena que no texto teatral é apenas relatada vagamente por Débora a sua mãe D. Aracy, sem detalhes eróticos.

Como observado, a família é a instituição que pacificou o sexo, segundo Foucault. Ao longo da história, a única relação sexual aceita e legítima é aquela entre um homem e uma

mulher, protegida dentro do casamento, capaz de produzir filhos, de tal forma que as práticas sexuais fora do casamento foram concebidas como ilegítimas, imorais e perversas. Apesar de toda uma interdição a respeito do sexo, o que se produziu foi uma infinidade de discursos a respeito dele, discursos que viriam para disciplinar, esclarecer o que se estabelecia como aceitável e inaceitável, principalmente os provindos da medicina e psiquiatria. No entanto, o discurso sobre o sexo não para por aí. Vinculado a uma tradição de confissão imposta pelo catolicismo que se exigia que tudo fosse relatado em detalhes, principalmente os pecados relacionados ao sexo, e posteriormente aos depoimentos para a justiça, os relatos de crimes relacionados ao sexo, só se multiplicou. Foucault salienta que:

Inventamos um outro prazer: o prazer da verdade do prazer, prazer de sabê-la, exibi-la, descobri-la, de fascinar-se ao vê-la, dizê-la, cativar e capturar os outros através dela, de confiá-la secretamente, desalojá-la por meio de astúcia; prazer específico do discurso verdadeiro sobre o prazer. Não é no ideal de uma sexualidade sã, prometida pela medicina, nem no sonho humanista de uma sexualidade completa e realizada, nem muito menos no lirismo do orgasmo e nos bons sentimentos da bio-energia, que se deve procurar os mais importantes elementos da arte erótica vinculada ao nosso saber sobre a sexualidade (nesses casos, trata-se apenas, de sua utilização normalizadora); e sim, na multiplicação intensificação dos prazeres ligados à produção da verdade sobre o sexo. (FOUCAULT, 1988, p. 69-70)

Este novo prazer em ouvir, em contar para si mesmo, em ser interpretado, pelo qual paga-se muito caro, para contar suas mais secretas fantasias - neste caso Foucault se refere à análise- alimenta a curiosidade humana pelos escândalos eróticos. Tudo isso “fragmentos errantes de uma arte erótica, vinculados em surdina pela confissão e a ciência do sexo” (FOUCAULT, 1988, P.70). Para Foucault, o prazer está entrelaçado com o poder; esta conexão é garantida, sobretudo a partir do século XIX, pelos inumeráveis lucros econômicos, proporcionados por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia.

Ao optar por um clima erótico, o clima da pornochanchada, explorada pelo cinema da época, Neville d’ Almeida garante lucros, pois a curiosidade humana com relação ao sexo e pornografia é historicamente alimentada. Daí as grandes bilheterias dos filmes de Neville. Ele dá ao povo o que o povo quer ver. E como afirmou Foucault, logicamente prazer não está distante de poder, pois proporciona a intervenção dos que detém o controle.

Caca Diegues ressaltou que o cineasta convivia com uma constante patrulha ideológica. Na época, o cinema brasileiro era incentivado pelo governo militar, de forma que o cinema era obrigado a deixar questões que envolviam a sociedade e estado de lado para dar lugar ao erotismo, porque era o permitido, o que estabelece um certo paradoxo na sociedade

brasileira da época. O que a moralidade interditava, era o que se podia mostrar e era o que fazia sucesso. A própria crítica da época pode confirmar nossa reflexão:

Na verdade, “Os 7 gatinhos” não estaria tendo esta produção toda, se não fosse a atitude impensada de um secretário de turismo gaúcho que, durante o Festival de Gramado, saiu no meio da sessão acusando a fita de imoral e escandalosa. Com essas declarações, ele acabou tornando-se o maior publicista do filme. (EDWALD FILHO, 2013)

Desta maneira, apresenta-se o mecanismo de controle perfeito, porque além de proporcionar prazer ao espectador, vítima de sua curiosidade, satisfazia os cineastas com grandes bilheterias, desviando a atenção de algo que talvez importasse mais. Podemos dizer que o filme com forte apelo erótico facilitavam o trabalho da censura, que se limitava a cortar cenas que pudessem ser consideradas obscenas demais para a exibição ao público.

Como já fora dito anteriormente, em *Os Sete Gatinhos* há elementos em abundância do erotismo, como o da própria D. Aracy, mãe, que ansiava realizar seu desejo sexual e que, por isso, desenhava nas paredes do banheiro.

D. Aracy é chamada de “gorda” pelo marido, que há tempos não a procura sexualmente; ela se distrai fazendo desenhos obscenos no banheiro. O ato de desenhar também é enfatizado no filme, feitos com batom vermelho, como já mencionamos anteriormente, ao falarmos das imagens que introduzem a história na materialidade fílmica, evidencia da função narrativa que a câmera exerce no cinema. O que justificou a frase que ficou famosa, pronunciada pelo personagem do “Seu” Noronha (Lima Duarte), no filme, após ter visto os desenhos: “Eu quero saber quem foi que desenhou “caralhinhos” voadores na parede do banheiro”. Esta atitude é justificada mais tarde, pela solidão que sente D. Aracy e a falta que lhe faz as relações sexuais, fato enfatizado pela prática da masturbação pela personagem. Desta maneira, sem deixar de contar uma tragédia, a história, no cinema, vai vestindo a máscara da comédia erótica, ressignificando o texto original.

Gostaríamos ainda de falar um pouco mais a respeito da personagem D. Aracy. Esta personagem que não desperta interesse sexual de seu esposo, o qual talvez pense que ela não se interessa por sexo, pois seu corpo já está “saturado de sexualidade”. Considerando as reflexões de Foucault acerca da história da sexualidade, o corpo da personagem D. Aracy já teria cumprido o papel que durante muito tempo a sociedade reservou à mulher, a procriação. Segundo o filósofo o corpo da mulher passa por um tríplice processo pelo qual:

foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual, este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação) (FOUCAULT, 1988, p.99).

Como observamos, mãe de cinco filhas, D. Aracy já cumpriu seu papel sexual, o de procriação; resta-lhe o cuidado das filhas e da casa. Considerando os detalhes da vivência dessa personagem, chamamos atenção para um dos grandes conjuntos estratégicos, apontados por Foucault, que desenvolveram dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo, este tríptico processo de análise acima mencionado, que ele chama de *histerização do corpo da mulher*. Segundo Foucault: “a Mãe, com sua imagem em negativo que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível desta histerização.” (FOUCAULT, 1988, p. 99)

D. Aracy é a figura da mãe, cujo corpo passou pela histerização, como descreve Foucault, mas para a surpresa de todos, personagens, leitores e espectadores, somente aos olhos do esposo; não é exatamente a posição que ela assume para si. Ela deseja que o marido a procure sexualmente, e dá vazão ao desejo rabiscando desenhos que remetem ao sexo e masturbando-se. Eis o diálogo que pode ser observado no texto-fonte e na materialidade fílmica:

“SEU” NORONHA (num falso divertido espanto) – Canalha, eu? (incisivo)
 Eu si, não! Todos nos somos canalhas! ...Quer ver uma coisa? Eu lhe mostro.
 (para as mulheres) quem foi que escreveu nomes feios no banheiro?
 (triumfante) Podem confessar, porque já começamos a apodrecer. Quem foi?
 D. ARACY – Eu
 “SEU” NORONHA (radiante) – A Gorda!
 D. ARACY (quase chorando) – Eu!
 “SEU” NORONHA (eufórico, para o médico) – Tem varizes e um suor azedo! (para a mulher) Mas, explica, oh, Gorda: por que tu fazes desenhos obscenos no banheiro?
 D. ARACY (confusa e chorando) – Não sei... Talvez porque eu quase não vou ao cinema, a um teatro, vivo tão só! E também porque (mais agressiva) eu não tenho marido! (para “seu” Noronha) Há quanto tempo você não me procura como mulher? (para o médico) Até já perdi a conta! (com certa dignidade) Então, eu ia para o banheiro, rabiscava e, depois apagava. Ontem, é que eu me esqueci de apagar e...(RODRIGUES, 2004, p. 169)

Citamos aqui o texto-fonte, observamos na materialidade fílmica que “Seu” Noronha não menciona “nomes feios” em sua primeira pergunta e sim “desenhos obscenos” e neste momento é exibida a imagem do desenho feito com batom vermelho no azulejo branco

exibida no início do filme. Vale observar ainda que na cena do filme, a atriz quando se dirige a “seu” Noronha não diz “há quanto tempo você não me procura como mulher?” mas sim repete não só uma vez, colocando os seios à mostra, fora de si “há quanto tempo eu não trepo?...eu não trepo”. Não só o discurso, como a imagem, neste caso, soam como mais agressiva do que o texto-fonte e, pelo fato de ser um filme que pertence a uma tendência da época, pode-se dizer que, no filme, há uma agressividade que beira a vulgaridade. Neste sentido, o efeito de sentido no filme afrouxa o efeito de sentido da peça. Nesta mesma cena, o movimento da câmera mostra Débora chorando, Arlete encolhendo-se com os dedos na boca, mostrando expressões faciais que insinuam pensamentos luxuriosos, além do medo frente à loucura dos pais. Este movimento da câmera flagra os limites da obscenidade humana.

Voltemos nossa atenção para duas cenas marcantes e decisivas do enredo, ambas conservadas na materialidade fílmica. A primeira delas, que acontece logo após a confirmação da gravidez de Silene e pouco antes da revelação de D. Aracy tratada acima, possui as seguintes falas:

HILDA – Não te mete nisso, papai! (muda de tom) Ah, quer saber, pois não! Vou para Santos porque uma colega minha fez, em Santos, num mês, só num mês, 170 contos. Agora que eu sei que Maninha é igual a nós, ou pior...

“SEU” NORONHA (gritando) – Pior!

ARLETE – Pois é. Eu não fico mais aqui! Não quero mais ficar!

“SEU” NORONHA – (num outro berro) – Espera! Tenho outra idéia! Ninguém precisa sair daqui! Venha o senhor também, dr. Bordalo!

DR. BORDALO – Mas não há motivo! Não há motivo!

“SEU” NORONHA – (frenético) – Ouçam a idéia. (baixando a voz, carinhoso, ignóbil) Eu não vou voltar mais a Câmara, não senhor, e por que? Ah, não! Vou ficar em casa, porque o que vocês ganhariam, lá fora, vão ganhar aqui, aqui!

DR. BORDALO – (para todos) – Este homem está louco!

“SEU NORONHA” – (num desafio feroz) – Por que louco? Vamos, explique!

DR. BORDALO – O senhor está propondo um bordel de filhas!

“SEU” NORONHA – Por que não? Olha: eu não vou mais servir cafezinho, nem água gelada, a deputado nenhum! (para as filhas) Vocês também podem largar o emprego! (para o médico, num riso sórdido) O emprego de minhas filhas é uma máscara! (corta o riso) Tive outra idéia: (cara a cara com o médico) o senhor quer começar? Quer ser o primeiro?

DR. BORDALO – (recuando) – O que é que o senhor quer insinuar?

“SEU” NORONHA – Eu sei que o senhor é metido a santo: faz de graça parto de negra, não cobra consulta, mas insisto, (aponta para as filhas) escolha: qualquer uma, escolha! (agarra a filha menor)

AURORA - (gritando) – Não, papai!

(“Seu” Noronha atira Silene no chão, aos pés do médico.)

SILENE – (num apelo, com as duas mãos em cima do ventre) – Não quero!

DR. BORDALO (ajudando-a) – Levante-se!

“SEU” NORONHA (posseio para ela) – Ou tu vais com ele ou acabo com a tua gravidez a pontapés! (para os outros) Se foi de um, pode ser de todos!

AURORA – (histericamente) – Eu vou no lugar de Maninha!

“SEU” NORONHA – Quero Silene!

DR. BORDALO (*fora de si, para as outras*) – E vocês? Não dizem nada? Não reagem? Nem a senhora, que é mãe? (*gritando*) Por que não fogem? Fugam! Abandonem esta casa! (*apontando “seu” Noronha*) Este homem é louco! (*para as mais velhas*) Eu recebo vocês na minha casa! Ficam lá, até que...

“SEU” NORONHA (*triumfante*) – Viu? (*apontando Aurora*) Só esta bestalhona quis protestar. As outras espiam e calam ...A porta está aberta e ficam!

DR. BORDALO (*furioso*) – Vocês têm uma alma e... (*estaca, atônico*) Ou não têm alma?... (*como e pensasse em voz alta*) Mas se não fogem é porque são escravos, uns dos outros...

“SEU” NORONHA (*exultante*) – Nem elas se livram de mim, nem eu me livro delas! (*para Silene*) Você vai ou não vai aqui com o doutor?

AURORA (*soluçando*) – Maninha, não, papai!

SILENE (*para Aurora*) – Obrigada, Aurora... (*transida para o pai*) Vou.

(RODRIGUES, 2004, p. 168)

Ao longo da narrativa, podemos definir as personagens das filhas como fruto do desejo do pai, o que nos lembra as reflexões sobre sujeito de Lacan, entendendo que o homem se constitui em sujeito por meio do desejo do outro. No entanto, não se pode esquecer de que estamos falando de personagens de ficção, dotados sim de desejos, desejos impostos pelo autor de seus discursos, que no anseio de produzir um discurso desejável, transfere aos seus personagens os desejos de sua platéia, a burguesia carioca, na qual também está inserido. Mais tarde, por meio do cinema, esta platéia é bem maior, mas não deixa de ser a sociedade regida pelos preceitos morais, impostos pelas instituições da Família, Igreja, Escola e Estado.

“Seu” Noronha é o anti-herói fracassado, condenado por seus próprios erros, não se conforma com sua condição de pobreza, não se conforma com sua função de contínuo na câmara dos deputados, se sentindo humilhado em ter que servi-los; sua busca incansável por corrigir sua condição social o leva a uma sucessão de enganos que contribuem para o apodrecimento ao qual sua família está fadada.

Mas isto não o destitui da posição de chefe da família, o patriarca absoluto frente uma família só de filhas, filhas que não se casam, fato que também lhe desperta revolta. Ao refletir sobre a sociedade androcêntrica, observando a sociedade cabila no início dos anos sessenta, Bourdieu (2002, p. 55-56) relata:

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que dissimetria fundamental, a do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento, instaurada entre homem e a mulher no terreno

das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens. Verdade do estatuto conferido às mulheres que se revela a contrario na situação limite em que, para evitar o aniquilamento da linhagem, uma família sem descendentes do sexo masculino não tem outro recurso a não ser o de tomar para sua filha um homem (BOURDIEU, 2002, p.55-56)

Por muito tempo, a mulher foi tratada desta forma, também na sociedade brasileira, que tem em suas raízes a cultura patriarcal. Pode-se dizer que em algumas situações, ainda nos dias atuais, a mulher toma *status* de objeto. Isto explica a revolta de “Seu” Noronha, por suas filhas não terem se casado, e o fato de toda a família acabar depositando suas últimas esperanças na filha caçula Silene, que era virgem, e deveria salvar a honra da família casando-se. A castidade de Silene, de acordo com as reflexões de Bordieu (2002), representava seu valor simbólico para a troca matrimonial; destituída sua honra, não teria mais possibilidades de um bom casamento, restando-lhe somente a prostituição.

A cena citada acima, que conta a reação de todos ao saberem da gravidez de Silene, revela uma situação de dependência entre os personagens, mais complexa do que possa aparentar em uma primeira leitura. Como se não bastasse não ter a família ideal e não conseguir mudar isto, “Seu” Noronha não é o chefe ideal, não cumpre o papel de proteger e perdoar, como o próprio personagem do Dr. Bordalo sugere anteriormente. Oferece as filhas à prostituição, o que enfatiza o *status* de objeto conferido às mulheres. Mas quem constitui quem? Noronha se constitui desta maneira por causa da família que tem, ou sua família se comporta assim por que Noronha não é um bom chefe, tentando resolver as situações da forma mais torta possível, aos olhos da sociedade? Na cena, constata-se que um depende do outro, numa antropofagia simbólica; são escravos uns dos outros, pois a esposa e as filhas aceitam a dominação do pai e esposo.

Esta cena é uma das cenas mais tensas, e no filme esta tensão ganha muito mais proporção, deixando de lado o humor da chanchada para dar lugar ao clima de loucura descabida que justifica a tragédia.

Na cena está presente toda a família. O cenário sugere uma casa de família simples, com objetos tradicionais, um relógio em cima da cristaleira, um ventilador e um Pinguim em cima da geladeira rosa, quadros pela parede, colaboram para a produção de um efeito de sentido de realidade e de um cotidiano da família suburbana carioca daquele tempo. Geladeira Rosa? Estamos falando de uma família só de filhas, um ambiente em que o único elemento

masculino é o pai; popularmente o rosa, na nossa sociedade, é uma cor associada ao feminino, cor da beleza, do romantismo, do amor terno e carinhoso; estabelece, de uma certa forma, uma contradição com a cena em análise, pois que o rosa é o vermelho suavizado com o branco – sangue e a pureza. Os figurinos são simples também. Silene conserva o uniforme do colégio, a famosa combinação de camisa branca com a saia azul frisada - até nos dias de hoje remete à figura da colegial, que, dependendo da “cenografia” criada, não deixa de ter uma conotação erótica. As demais mulheres usam vestidos simples, mas não dispensam o decote; “Seu” Noronha traja calça cinza e camisa branca, Dr. Bordalo como o bom médico está todo de branco.

Durante a cena cresce o som de uma música, tocada mais alto no momento também “alto” da cena, o momento em que Dr. Bordalo indaga as mulheres sobre o porquê de permanecerem na casa, à mercê de um pai de família de certa forma desequilibrado. A música trata-se da *valsa das Flores*, composta por Tchaicovsky, que faz parte do espetáculo *O Quebra Nozes*, justificada pela presença da TV que exhibe naquele momento cenas do espetáculo de Ballet. *O quebra Nozes* é um Ballet de repertório que conta o episódio em que a garotinha Clara ganha na festa de natal de presente de seu padrinho Herr Drosselmeyer, que divertia as crianças com mágicas e brincadeiras, um boneco quebra nozes. No fim da festa, depois que todos já estão dormindo, Clara volta para a sala e adormece ao lado da árvore de natal e de seu presente. Clara sonha que um exército de ratos está invadindo sua casa, mas O Quebra Nozes a defende comandando um exército de soldadinhos de chumbo. O Rei dos ratos acaba ferindo o Quebra Nozes. Clara o salva atirando seu sapato nos ratos. O padrinho de Clara aparece e transforma o Quebra Nozes em um príncipe que a leva ao reino das neves e ao reino dos doces. A fada açucarada, rainha do reino dos doces, homenageia Clara com uma grande festa, onde todos os habitantes do reino dançam, representando as várias regiões, podem ser as danças do chinês, árabe, russos, etc, e é após estas apresentações que se tem a Valsa das Flores, momento em que Clara dança com o príncipe, ponto alto e emocionante do espetáculo.

Na cena em análise do filme, no momento em que Dr. Bordalo indaga às personagens: “E vocês? Não dizem nada? Não reagem?” enquanto Dr. Bordalo continua argumentando, a câmera faz movimento panorâmico mostrando os rostos das personagens, como que perguntando a cada uma delas: não vão reagir? E realmente a expressão é de nenhuma reação contrária ao que o chefe da família propõe, mesmo Aurora que tentou protestar; mas seu protesto não tem força contrária, uma vez que se oferece para ir no lugar da irmã caçula. Desta maneira a materialidade fílmica conduz o expectador a evidenciar os

paradoxos estabelecidos pelas aparências da família Noronha; a TV neste momento não provoca apenas um efeito de sentido de realidade como também propõe uma reflexão crítica ao comportamento da personagem que representa o pai de família, um pai de família só de filhas, que deveria assegurar a integridade delas, filhas que deveriam como todas as filhas bem nascidas, estar sonhando com o príncipe encantado, assim como a Clara de *O quebra nozes*, que encontra um príncipe e vive um sonho; as filhas tinham de encontrar o bom partido, o sonho do bom casamento; nem mesmo Silene, a única da família que foi lhe permitido sonhar desta forma, ou mesmo a família sonhou por ela, não obedece esta ordem natural. Nem mesmo Silene, cuja família desejava que fosse pura, desejavam que pelo menos com ela o “adestramento” imposto pela sociedade desse certo; tudo com Silene falhou também. Se na TV as coisas davam muito certo, de acordo com o que se espera das meninas puras, na casa de Noronha se dava o contrário; era o próprio pai que empurra agora todas as filhas, até mesmo Silene, que havia descoberto estar grávida, para a prostituição, decisivamente o fim do sonho da princesa.

A música clássica não combina com a gravidade da cena porque se trava aí um paradoxo, mas produz um sentido grotesco, insano. Ao assistirmos tal cena, observamos que esta não pretende deslocar os sentidos produzidos na materialidade do texto teatral, e sim enfatizá-los. A materialidade fílmica vai guiando o expectador por meio das estratégias que lhe estão à disposição e que lhes são próprias. No filme, temos o personagem constituído imageticamente, acompanhado de cenário e som, um justificando o outro, produzindo um efeito de sentido de realidade, mesmo que esta não seja o esperado pela sociedade. Neste caso a trilha sonora chega para contribuir e instituir a função autor para a produção dos sentidos que o diretor pretende organizar.

Como já observado, a materialidade fílmica não está presa somente às palavras; é uma composição de imagem, neste caso, é por meio da imagem que Neville D’ Almeida ressignifica o discurso de Rodrigues, por meio de elementos como o olhar da câmera, figurinos, cenários e sons que estabelece novas relações capazes de produzir novos sentidos e enfatizarem sentidos já antes produzidos.

Devemos considerar que o processo em que resulta a materialidade fílmica, revela diversas posições sujeito, cada uma desempenhando uma função diferente, pois um filme se compõe coletivamente: atores, figurinistas, cenógrafos e sonoplastas envolvidos, ao comando do diretor, que por sua vez assume a função de organizar tudo isto, como dito anteriormente, a função de organizar os sentidos, a função autor.

A segunda cena que chamamos a atenção para este trabalho é o final da peça, quando da morte de “Seu” Noronha, logo após este ter matado Bibelot. Observemos o texto-fonte:

HILDA (histérica também) – Papai! Não é o homem que chora por um olho só!
 ARLETE (crescendo para o pai) – Assassino!
 (As filhas avançam para o pai, que recua.)
 “SEU” NORONHA (já apertado pelo medo) – Mas ele mereceria morrer, porque prostituiu Silene!
 ARLETE (histérica) – Mentira! Quem prostituiu Silene foi você!
 “SEU” NORONHA – Juro!
 ARELETE (agarrando-o) – Mandou o gringo e, depois, o médico! (para as outras) Vocês! Ouçam o que eu nunca disse, o que eu escondia para mim mesma. (Violenta, para o pai) Velho! Você mandou um deputado me procurar!
 “SEU” NORONHA (DESESPERADO) – Não acreditem!
 ARLETE – O deputado me disse: “foi seu pai”...
 “SEU” NORONHA – (NUM APELO PARA D. Aracy) – gorda, minhas filhas querem me destruir!
 D. ARACY – (fora de si) – Não me chame de Gorda! Não quero que me chamem de Gorda!
 ARLETE - (berrando) – Responde: eras tu que mandava os velhos para as outras?
 DÉBORA – É verdade, papai?
 ARLETE – Confessa, velho!
 “SEU” NORONHA (apavorado) – Eu explico!
 ARLETE (cega de ódio) – Fala!
 “SEU” NORONHA (apavorado) – Eu explico!
 ARLETE (cega de ódio) – Fala!
 “SEU” NORONHA (ofegante) – Eu fiz isso porque...E vocês se prostituíam para dar a Silene um casamento de anjo...(num repente feroz) E, além disso, você, (olha para Arlete e, depois, para as outras) ela beija mulher na boca!
 ARLETE – Beijo mulher na boca para me sentir menos prostituta!
 “SEU” NORONHA – (novamente acobardado) – Perdão!
 ARLETE (violenta) – Velho! Prostituíste tuas filhas e não choras? Não chora 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 pó um olho só! Dá o punhal, velho! Esse punhal! Dá!
 ARLETE (feroz, erguendo o punhal) O punhal no olhar da lágrima!
 HILDA (berrando) – Larguem o meu pai! Assassinas!
 (E, súbito, Hilda cai em transe mediúnico. Recebe o primo Alípio.)
 HILDA (com voz de homem) – Mata, sim, mata e enterra o velho e a lágrima no quintal! Velho safado!
 FIM DO TERCEIRO E ÚLTIMO ATO (RODRIGUES, 2004, p. 187-188)

Nesta cena em que Silene não participa, no filme, como já mencionado, a mediunidade de Hilda não é explorada. Nesta cena esta mediunidade dá lugar a um outro tipo de ritual. As mulheres usam figurinos em tons de vermelho, sem dispensar o decote. A camisa

de “Seu” Noronha também é vermelha, aberta sobre uma outra branca, para destacar o sangue da apunhalada. Popularmente o vermelho é a cor da paixão e do sentimento, simboliza o amor, o desejo, mas também pode simbolizar a violência, a agressividade ou o poder, de forma que as vestes vermelhas podem ser as preferidas das prostitutas, bem empregada nos figurinos da cena que representa o final violento da tragédia. As filhas colocam o pai sobre a mesa, e é Arlete que lhe crava o punhal no peito. O cenário é a sala de jantar da família novamente, que não possui parede que a separe da sala de estar. Depois da apunhalada elas dão continuidade a uma espécie de ritual satânico, gritam, dão gargalhadas, não se sabe se de prazer ou de dor, deixam os seios à mostra, colocam sobre o corpo flores de plástico que faziam parte da decoração e um retrato de criança, provavelmente de uma das filhas, isto não é dito em nenhum momento, mas quem sabe de Silene, que não participa da cena, e por outro lado é a personagem que motiva todos os acontecimentos. O ritual acontece com uma música ao fundo que produz o sentido de suspense. No final, a cena é congelada, a perspectiva da câmera é de cima para baixo, a cena é vista de cima representando o olhar da condenação.

Este ritual nos reporta aos rituais ao deus Dionísio, deus do vinho, das festas, da insânia e da intoxicação (Baco na fé Romana), praticados na Grécia antiga por mulheres, conhecidas como bacantes. Estas mulheres mostram-se intoxicadas e violentas, como na ocasião em que despedaçam Penteu, rei de Tebas, na tragédia de Eurípedes *As Bacantes*.

Como se não bastasse esta expansão na cena Neville D’ Almeida não para por aí. Ele termina o filme mostrando a concretização da ideia de “Seu” Noronha, de transformar a casa da família em um bordel de filhas. Na cena final, com música carnavalesca, D. Aracy apresenta suas filhas, inclusive Silene, grávida (revelação da gravidez da atriz que interpreta Silene), e inicia a “função” com muita dança, retornando ao clima de chanchada.

Mas este final é muito mais que isto. Vem, mais uma vez, confirmar nossa reflexão sobre o sujeito. As afirmações de Lacan de que o sujeito é antes de tudo falado pelo outro, fruto do discurso do outro, neste caso as filhas, não conseguem fugir ao destino, fruto do desejo do pai. Mesmo sabendo que não era o habitual a um pai, “Seu” Noronha arranjava encontros para as filhas com homens mais velhos, empurrando-as para a prostituição. Observamos que o sujeito se constitui em sujeito pela/na linguagem, em diversas passagens do texto em análise, tanto no texto-fonte como na materialidade fílmica; “Seu” Noronha confirma que as filhas não prestam, não são mais virgens, são perdidas, não se casam. A teoria lacaniana revela que o inconsciente de um sujeito é repleto dos discursos dos outros.

O discurso do Outro é capaz de influenciar as capacidades do sujeito em desenvolver atividades. Isto era também observado por Bordieu (2002), ao tratar da mudança de sexo, como algo que favorece uma “impotência apreendida”:

“Quanto mais eu era tratada como uma mulher, mais eu me tornava mulher. Eu me adaptava, com maior ou menor boa vontade. Se acreditavam que eu era incapaz de dar marcha ré, ou de abrir garrafas, eu sentia, estranhamente, que me tornava incompetente para tal. Se achavam que uma mala era muito pesada para mim, inexplicavelmente, eu também achava que sim” (MORRIS *apud* BOURDIEU, 2002, p.77)

Podemos dizer, a partir de então, que o discurso a respeito do sujeito tem grande influência na constituição do mesmo; acabamos nos tornando o que o Outro diz que somos, algo observável tanto em *Boca de ouro*, como em *Os sete Gatinhos*. Em *Boca de Ouro* tivemos contato com uma personagem que se constituía naquilo que os outros falavam dele, descrito pelo discurso alheio, um personagem que se tornava popular por meio do discurso das outras personagens, e por vezes o sentido produzido é que ele se moldava ao discurso sobre ele, agindo como esperavam. Em *Os Sete Gatinho*, temos personagens que se constituem a partir de uma família degradada, a partir do discurso de um pai e uma mãe, principalmente pelo pai que ocupa a posição do chefe de família dominador como já constatamos.

Consideramos também o desejo dos cineastas de conquistar os espectadores; este desejo é muito nítido em *Os Sete Gatinhos* de Neville D’ Almeida, preso ao que trazia grandes bilheterias na época, o erotismo.

No entanto, não poderia ser qualquer erotismo; era preciso um erotismo comercial, que passasse pela censura, e que, ainda fosse rodrigueano. Um Nelson Rodrigues revisitado, repaginado, direto dos anos 50 aos finais dos anos 70.

É preciso que este erotismo case com a obra de Rodrigues e com a identidade que vem sendo construída deste autor ao longo dos anos, mesmo que esta identidade seja firmada através das adaptações para o cinema e televisão. Há quem diga que Neville D’ Almeida não conseguiu captar a obra de Rodrigues a contento. A exemplo, temos a crítica da época sobre *Os Sete gatinhos*. O crítico Rubens Edwald Filho, publicou no *O Estado de São Paulo*, em 23 de abril de 1980, o seguinte:

o novo filme de Neville é um desastre total. O erro básico é principalmente uma questão de tom. Apesar de seu diálogo brilhante, Nelson não é realista, seus personagens são arquétipos, maiores que a vida, figuras empostadas de

um universo trágico muito particular do autor. Quem compreendeu muito bem isso foi Arnaldo Jabor nas suas melhores fitas baseadas em sua obra “Toda Nudez Será Castigada” e principalmente “O Casamento”. Mas Neville reduz tudo a simples comédia de costumes, partindo para um realismo crítico que não funciona nunca. Ele não soube captar aquilo que no próprio “press-release”, Nelson chama de “absurda família de classe média”. Ficou apenas na superfície, no folclore, no histerismo. (EDWALD FILHO, 2013)

Todavia, houve opiniões diferentes na época. O crítico Moura Reis, afirmou em 24 de abril de 1980, no Jornal da Tarde:

Este filme - que iniciou sua trilha de escândalo quando, no recente festival de Gramado, despertou a ira do secretário da Cultura do Rio Grande do Sul – é surpreendentemente correto. Certamente a melhor incursão do cinema no mundo mórbido e delirante de Nelson Rodrigues criou ao distorcer, de forma muito pessoal, o que seria a realidade dos subúrbios da Zona Norte Carioca vista pelos chamados jornais populares. Excessivamente violento – sobretudo a violência verbal – embora não chegue sequer próximo ao “filme que nasceu com a predestinação das obras-primas” como, no seu exagero peculiar, o próprio Nelson Rodrigues o descreveu, é bem feito, apesar de excessivamente apegado à origem teatral, o surpreende pela correção com que capta os desvarios do escritor. (REIS, 2013)

Importante é que ainda que seja Nelson, será também Neville D’ Almeida; será Nelson aos olhos de Neville e será Nelson e Neville aos olhos dos críticos de arte, tudo de acordo com as condições de produção da época. Trata-se de Neville assumindo a função autor, ressignificando o discurso de Nelson, destacando sentidos e produzindo novos sentidos. Por meio de sua interpretação do que seria o discurso rodrigueano, contribui para a constituição do discurso proferido a respeito do dramaturgo, a respeito de quem é Nelson Rodrigues na história da dramaturgia brasileira.

Pode-se observar que, ao se propor a direção de um filme baseado no texto teatral de Nelson Rodrigues, Neville D’ Almeida passa, a partir de uma interpretação da materialidade teatral, a ressignificar o discurso rodrigueano, estabelecendo relações com outros dizeres, como a história de *O Quebra Nozes* e as *Bacantes* de Eurípedes, utilizando-se de estratégias possíveis para a constituição da materialidade fílmica, como observado nas duas cenas analisadas anteriormente, posicionando –se enquanto autor ao deslocar passagens da trama.

Concluimos também que, no caso das personagens principais da narrativa em questão, a Família Noronha, tanto na materialidade teatral como na materialidade fílmica, as posições sujeito das filhas e da esposa, dependem do discurso do pai, e este por sua vez também depende delas. Porém a relação entre eles, mediante os conceitos cristalizados por

uma sociedade androcêntrica, de acordo com as reflexões de Bordieu (2002), é de sujeito e objeto, “Seu” Noronha é o sujeito dominador, chefe absoluto da família, sua esposa e filhas lhe devem obediência assumindo o *status* de objetos.

Podemos observar, ainda, que a materialidade fílmica, por meio de estratégias próprias de sua produção, como cenário e sonoplastia, pode enfatizar os sentidos produzidos na materialidade do texto teatral, bem como deslocá-los ou expandi-los, visto que os dizeres passam por uma adequação ao gênero cinematográfico conforme tendências da época. À medida que acrescenta cenas que no texto teatral são somente relatadas, e reelabora cenas, o discurso cinematográfico não está preso somente às palavras como o discurso do texto teatral; ele pode recorrer a outras estratégias considerando-se que se manifesta por meio da composição de imagens. No caso de *Os Sete Gatinhos*, o teatro vai ao cinema para ser ressignificado, dando mais espaço ao erotismo, de acordo com as tendências da produção cinematográfica do final dos anos 70.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa preocupou-se em analisar, por meio dos pressupostos da análise do discurso francesa e demais leituras que se fizeram pertinentes, três textos teatrais escritos por Nelson Rodrigues, bem como três adaptações cinematográficas baseadas respectivamente nestes textos. As peças analisadas foram *Boca de Ouro* (1959), *A Falecida* (1953) e *Os Sete Gatinhos* (1958), três das tragédias cariocas de Rodrigues. Pudemos observar que a ação das três peças é movida por um desejo em comum entre as personagens principais: o desejo pela ascensão social, embora cada uma tenha motivos diferentes e busque alcançá-la de maneiras diferentes.

“Boca de Ouro”, personagem que dá nome a peça, é movido pelo desejo de desabandono e firmação social. Ao nascer, foi abandonado pela mãe e nunca a conheceu; quando adulto torna-se um banqueiro do jogo do bicho, contraventor impetuoso, troca seus dentes por uma dentadura de ouro, diz estar preparando um caixão de ouro, no entanto, sua ira e demonstração de poder a qualquer custo, por caminhos da contravenção e criminalidade, o levam a seu final trágico: é assassinado e seu corpo é encontrado na sarjeta e sem os dentes de ouro.

Em *A falecida*, Zulmira é movida também pelo desejo de ascensão social; no entanto, é por meio de sua própria morte que pretende conseguir o que almeja. Zulmira se descobre

doente e isto a leva ao extremo de uma vingança, vingança da prima que descobrira seu adultério, vingança do marido desempregado e da vida desgraçada que levava. O trágico se dá pela não confirmação do desejo almejado, desejava um enterro luxuoso para ao menos na morte ser reconhecida socialmente, porém, o marido descobrindo-se traído lhe providencia um enterro miserável.

Em *Os Sete Gatinhos*, a busca pela ascensão social está ligada com o que a sociedade burguesa considera pecado. A família Noronha possuía cinco filhas; quatro não se casaram incentivadas pelo próprio pai a seguir o caminho da prostituição. O objetivo da família era providenciar o casamento da irmã caçula, esta que estudava em colégio interno e deveria casar-se virgem. A personagem Silene, a filha mais nova, relaciona-se com um homem casado e engravidada. A partir daí, a proposta de “Seu” Noronha, visando não precisar mais servir cafezinhos para os deputados, era então a permanente prostituição das filhas, propõe um bordel de filhas. O trágico revela-se no assassinato de “Seu” Noronha pelas próprias filhas.

Este filão – desejo e morte – que desemboca no trágico, cada qual à sua maneira, está presente no teatro e no cinema, mas a forma que Nelson Rodrigues e os diretores Nelson Pereira dos Santos (*Boca de ouro*, 1962), Leon Hirsman (*A falecida*, 1965) e Neville D’Almeida (*Os sete Gatinhos*, 1980) conduzem as histórias não são as mesmas. Então, a função autor revela-se como uma posição sujeito que se difere quanto a uma ideologia que se materializa de forma diferente nas artes e instituem efeitos autorais.

Foi possível observar que a música, os cenários, os cortes e recortes são indícios de autoria, ou seja, elementos que vão constituindo o deslocamento da função autor no teatro e no cinema. Há momentos em que estes elementos ocupam a função indiciária de autoria, quando organizam e conglomeram elementos variados para constituírem os indícios autorais. Constatação feita a partir da análise das cenas de *Os Sete Gatinhos*, por exemplo. Os figurinos, a música a TV exibindo um espetáculo de ballet, a movimentação da câmera, combinados a um diálogo tenso e revelador, conforme analisamos, podem ser considerados indícios autorais, produzindo efeitos diversos para além do texto escrito, evidenciando a marca autoral do diretor.

Estes indícios de autoria podem ser observados também em *A falecida* de Leon, quando este opta por deixar de lado determinadas cenas e personagens, como a família de Zulmira que é reduzida a presença discreta da mãe, no cinema. Bem como em *Boca de Ouro* de Nelson Pereira dos Santos, quando este insere novos personagens na trama, como o homem pobre desdentado que se identifica com o “Boca de Ouro” morto e desdentado, personagem que não existia no texto-fonte. Mesmo que não pudéssemos constatar fortes

indícios de autoria como esses, ainda poderíamos dizer que ao adaptar um texto para o cinema o roteirista/cineasta constitui-se autor, por transpor o enredo para outra linguagem, como já mencionamos, o texto escrito se realiza diferente do cinema, o mesmo se dá com o diretor teatral, que coloca no palco a sua interpretação do texto-fonte, com a ajuda dos atores, cenógrafos, figurinistas e sonoplastas.

Consideramos que, antes de ser um autor, indivíduo que cria e escreve, que pensa ter originalidade (autor na perspectiva das vertentes estruturalistas – literatura e teatro), este se constitui em sujeito, de acordo com a Análise do Discurso Francesa e demais teorias discursivas, pela/na linguagem. E a linguagem se mostra constitutivamente heterogênea. Sendo a personagem, também uma construção discursiva, por sua vez, é considerada, neste trabalho, como uma instância discursiva, que ao concretizar o ser humano pode se posicionar como um locutor e/ou um enunciador.

Desta maneira, tratamos personagem e sujeito como a mesma coisa de acordo com Análise do Discurso, pensando que os dois são constituídos a partir da linguagem e pela linguagem. Ressaltamos que não é a mesma coisa quando tratamos do conceito de indivíduo para a Análise do Discurso. Evidenciamos também que, enquanto instância discursiva, a personagem pode comporta-se como um enunciador que se ocupa de narrar, aproximando-se da função autor, como o caso da personagem Guigui de *Boca de Ouro*.

É pertinente, ainda, mencionar que ao pensar Nelson Rodrigues e os cineastas que se propõem a adaptar seu discurso para o cinema como sujeitos, tal qual a concepção da Análise do Discurso, devemos considerar que cada um possui uma formação social e discursiva diferente. O mesmo subúrbio carioca é visto diferentemente por cada um. Assim, também, como devemos considerar que as condições de produção dos textos fontes não são as mesmas condições de produção do discurso cinematográfico. Evidenciamos que muito possa ter a ver os textos teatrais de Rodrigues com sua experiência como repórter das páginas policiais do jornal que trabalhou, experiência diferente da obtida por cada cineasta.

Nelson Pereira dos Santos, apesar de ser um dos fundadores do movimento Cinema Novo, não utiliza as propostas deste movimento ao adaptar *Boca de Ouro*, nem mesmo explora as cenas externas como propõe o movimento. O filme foi encomendado e produzido apenas um ano depois da reestréia da peça, de forma que Santos não se distancia dos diálogos, não retira personagens, apenas coloca mais personagens, salientando o sentido proposto por Rodrigues e produzindo um efeito de sentido de realidade, com o qual o cinema pode estabelecer um compromisso mais estreito porque não está preso aos limites de um palco como o teatro.

Leon Hirszman, por sua vez, propõe menos agilidade ao texto de Rodrigues, tornando-o mais reflexivo; de acordo com as tendências do movimento cinema novo, retira personagens, retira cenas mais explosivas, dispensando os “golpes de teatro”, e ainda faz uso de muitas cenas externas, fazendo a câmera passear ao ar livre e instituindo, por meio dela, um certo indício autoral.

Já, em *Os Sete Gatinhos* de Neville d’ Almeida, podemos observar uma diferença ainda maior entre as formações discursivas e sociais de Rodrigues e Almeida, bem como entre as condições de produção do discurso cinematográfico e do discurso do texto teatral. Neville viveu em Nova Iorque e em Londres, trazendo consigo experiências diferenciadas; é afeiçoado a conseguir grandes bilheterias, costumava produzir filmes com grande apelo erótico. *Os sete gatinhos*, produzido em finais dos anos 70, obedece à tendência da época, ligada à pornochanchada.

Desta maneira, podemos constatar, de acordo com as análises, que o caráter ideológico das peças é instaurado de modo diferente no cinema. O próprio Nelson mencionou que seu teatro é feito para condenar, condenar a todos, personagem e platéia que se identifica com a personagem, atribuindo a rejeição da platéia para com suas peças a esta identificação, conferindo assim o caráter de denuncia das mazelas da sociedade. E como Nelson diz condenar, mostrando exatamente a luxúria, o pecado, a obsessão, revela o caráter moralizante das suas tragédias. No fundo Nelson seria um moralista. E esta moral rodrigueana se manifesta de formas diferentes no cinema, menos denunciativa e julgadora em Hirsman e mais irreverente, erótica e agressiva em Neville.

Podemos refletir sobre as heterogeneidades enunciativas no texto-fonte, no qual ecoam outros discursos, marcados ou não marcados, uma vez que não consideramos que o discurso possa ser original. Diversas são as relações que podemos estabelecer, tais como os elementos das tramas em análise, que se fazem presentes também nas tragédias clássicas gregas, como o herói que erra constantemente até sua morte e a presença de oráculos que ditam profecias. O cinema torna-se ainda mais heterogêneo, trazendo para a trama outros discursos, seja pela palavra ou pela imagem e sons, de forma a produzir outros sentidos. O cinema é uma arte produzida coletivamente, diferente do texto escrito; temos no resultado final o trabalho do sonoplasta, do figurinista, do cenógrafo, do ator, do responsável pela montagem, claro que obedecendo escolhas de um diretor, mas nos permite pensar que o cinema é em sua natureza inegavelmente heterogêneo e mais plural quando se leva em consideração os recursos utilizados na produção dos sentidos.

É a este emaranhado de relações que nos deparamos durante a nossa viagem com Nelson Rodrigues. De forma nenhuma tivemos a pretensão de esgotarmos as possíveis reflexões e constatações a respeito de nossos objetos de análise. A sensação que temos é a de que, além de utilizarmos uma teoria de entremeio, a análise do discurso que parte de uma tríplice entende, a língua, a historicidade e a psicanálise, estivemos também no meio de uma ponte entre duas artes, o teatro e o cinema, ponte na qual emana, enuncia e denuncia efeitos autorais.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003;

ARAUJO, Inácio. *A falecida*. disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/obra%20adaptada/cinema/02_01_05.php, acesso em 02/09/2010;

As maiores bilheterias do cinema brasileiro de todos os tempos. Disponível em: <http://omedi.net/as-maiores-bilheterias-do-cinema-brasileiro-de-todos-os-tempos/>. Acesso em 23 de abril de 2012;

AUTHIER-REVUZ. *Palavras Incertas: As não-coincidências do dizer*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998;

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria Ermentina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992;

_____, *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999;

_____, *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12 ed. São Paulo. Hucitec, 2006;

BORDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002;

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005;

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985;

BUSCOMBE, Edward. Ideias de Autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005;

CANDIDO, Antônio. A Personagem do Romance. In: *A personagem de Ficção*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, disponível em <http://pt.scribd.com/doc/49563089/Antonio-Candido-e-Outros-A-personagem-de-ficcao-pdf-rev>. Acesso em 06 de janeiro de 2013;

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998;

COELHO, Frederico. Manguê Bangue. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2009/07/manguê-bangue.html>. Acesso em 23 de abril de 2012;

DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro – Idéias e Imagens*. 1. ed., Porto Alegre: Ed. da Universidade / UFRGS, 1988;

ERASMO Carlos & Roberto Carlos. Os sete gatinhos. disponível em: <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/erasmo-carlos/os-sete-gatinhos/386207>. Acesso em 05 de janeiro de 2013;

EURÍPEDES, As *Bacantes*, disponível em www.oficinadeteatro.com.br, acesso em 27/01/2012;

EWALD FILHO, Rubens. Nelson Rodrigues mal captado. Disponível em: http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticascinema_det.php?Id=11. Acesso em 05 de Jan. de 2013;

FERNANDES, Cleudemar Alves. GAMA-KHALIL, Marisa Martins. ALVES JUNIOR, José Antônio. São Carlos: Claraluz, 2009;

FINK, Bruce. *O Sujeito Lacaniano – Entre a Linguagem e o Gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998;

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008;

_____. *A ordem do Discurso*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998;

_____. *História da Sexualidade 1: A Vontade de Saber*. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988;

_____. *História da Sexualidade 2: O uso dos prazeres*. 8 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998;

_____. *História da Sexualidade 3: O cuidado de si*. 8 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005;

_____. *O Filósofo Mascarado*. Acesso em http://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/O_Filosofo_Mascarado.pdf. Acesso em 15 de dez. de 2012;

_____. *O que é um autor*. In *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298);

FONSECA, Rodrigo. *Recordista de bilheteria na década de 70, Neville de Almeida volta à direção de filmes*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/recordista-de-bilheteria-na-decada-de-70-neville-de-almeida-volta-direcao-de-filmes-2936511>. Acesso em 23 de abril de 2012;

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Veredas Possíveis dos Estudos Discursivos sobre a literatura: As vozes de Michel Foucault e Mikhail Bakhtin nos campos da AD e da teoria

literária. In: *Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos: Clara Luz, 2009;

GARDNIER, Ruy. *Os Sete Gatinhos*. disponível em
<http://www.heco.com.br/nelson/obra%20adaptada/cinema/02_01_18.php> - acesso em 02/09/2010;

Itaú programa cultural Helio Oiticica. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=608&tipo=2>. Acesso em 23 de abril de 2012;

KOTHE, Flávio R. *O Herói*. 2. ed, São Paulo: Ática, 1987;
Leon Hirszman. Disponível em:
<http://www.algosobre.com.br/biografias/leon-hirszman.html>. Acesso em 04 de Setembro de 2011;

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1979;

Lista de filmes brasileiros com mais de um milhão de espectadores. Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_filmes_brasileiros_com_mais_de_um_milh%C3%A3o_de_espectadores. Acesso em 23 de abril de 2012;

MAGALHÃES, Belmira. *O Sujeito do Discurso: Um diálogo possível e necessário*. In *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 3, Numero Especial, p. 73-90, 2003;

Maiores bilheterias do cinema brasileiro. Disponível em:
<http://www.mundodastribos.com/maiores-bilheterias-do-cinema-brasileiro.html>. Acesso em 20 de Janeiro de 2012;

Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/nelson-pereira-dos-santos.jhtm>. Acesso em 26 de março de 2012;

Neville D' Almeida. Disponível em:
http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE359. Acesso em 20 de janeiro de 2012;

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão/Escola de Comunicação e Artes/USP. São Paulo: 2010;

ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4.ed. Campinas, SP: Pontes, 1996;

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1997;

_____. *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. 7. Ed. Campinas: Pontes, 2007;

_____, *Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5. Ed, Campinas, SP: Pontes editores, 2007;

_____, *Discurso, Imaginário Social e conhecimento*. Em Aberto, Brasília, ano 14, n.61, jan./mar. 1994. p. 53-59;

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997;

Projeto “Palco Giratório” apresenta “Ciranda – As quatro estações das flores” em Boa Vista. Disponível em <http://portalamazonia.globo.com/new-structure/view/scripts/noticias/noticia.php?id=21378>, acesso em 05 de Jan. de 2013;

Projeto “Palco Giratório” promove espetáculo de teatro na CDL. Disponível em <http://www.fsonline.com.br/lermateria.asp?id=548&autor=5>, acesso em 05 de Jan. de 2013;

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991;

REIS, Moura. *Um Nelson Rodrigues Folhetinesco por inteiro. Isto é importante?* Disponível em: http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticascinema_det.php?Id=10. Acesso em 05 de Jan. de 2013;

RODRIGUES, Nelson. *Criação de Vestido de Noiva*. Disponível em: http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/comnelson_det.php?Id=20. Acesso em 05 de jan. de 2013.

_____, Nelson. *Teatro completo*. v. 3. Organização e introdução Sábato Magaldi, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985;

_____, Nelson. *Teatro completo*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990;

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: *A personagem de ficção*. 2ed., São Paulo Perspectiva. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/49563089/Antonio-Candido-e-Outros-A-personagem-de-ficcao-pdf-rev>. Acesso em 06 de janeiro de 2013;

SANTANA, Ana Lucia. *Cinema Novo*. Disponível em: <http://www.infoescola.com/cinema/novo/>. Acesso em 01 de novembro de 2012;

SOUSA, Rainer. *Cinema Novo*. Disponível em: <http://www.brasile escola.com/historiab/cinema-novo.htm>. Acesso em 01 de novembro de 2012;

VILAS BOAS, Crisoston Tertio. *Para Ler Michel Foucault*. 2 ed. Eletrônica: Imprensa Universitária da UFOP;

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003;

_____, Ismail. *O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*. 4. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008;

_____. O mito, a mídia, a cena doméstica e a cidade em Boca de Ouro, de Nelson Pereira dos Santos. *Novos Estudos*. CEBRAP, n. 61, p. 21-40, 2001.

FILMOGRAFIA:

A FALECIDA, Leon Hirszman; RIO DE JANEIRO, 1965, P&B, 35 MM., 85 MIN.; PRODUTORA: P. C. Meta; PRODUÇÃO: Joffre Rodrigues e Aluisio Leite Garcia; ROTEIRO E ADAPTAÇÃO: Eduardo Coutinho e Leon Hirszman (baseado em peça homônima de Nelson Rodrigues); FOTOGRAFIA: José Medeiros; CÂMERA: Dib Lutfi; ELENCO: Fernanda Montenegro, Ivan Cândido, Nelson Xavier, Paulo Gracindo, Dinorah Brillante, Joel Barcellos, Virginia Valli;

BOCA DE OURO, Nelson Pereira dos Santos; RIO DE JANEIRO, 1962, P&B, 35 MM., 101 MIN.; PRODUTORA: Copacabana Filmes; PRODUÇÃO: Jarbas Barbosa e Gilberto Perrone; ROTEIRO E ADAPTAÇÃO: Nelson Pereira dos Santos (baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues); ELENCO: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Maria Lúcia Monteiro, Ivan Cândido, Adriano Lisboa, Geórgia Quental, Maria Pompeu, Sulamith Yaari, Rodolfo Arena, Wilson Grey, Pérola Negra, Hildemar Barbosa, Ricardo Lima, Paulo Copacabana, Francisco Santos;

OS SETE GATINHOS, Neville D'Almeida; RIO DE JANEIRO, 1980, COR, 35 MM., 109 MIN.; PRODUTORA: Cineville, Embrafilme e Terra Filmes; PRODUÇÃO: Scarlett Moon de Chevalier; ROTEIRO: Gilberto Loureiro e Neville D'Almeida; FOTOGRAFIA: Edson Santos; MONTAGEM: Marco Antonio Cury; MÚSICA: Lulu Santos, A Cor do Som; ELENCO: Lima Duarte, Cristina Aché, Regina Casé, Thelma Reston, Ary Fontoura, Sura Berditchevsky, Antônio Fagundes;