

Geração AI-5 e o cinema brasileiro: o olhar rodriguiano sobre a "revolução dos costumes"

AI-5 generation and Brazilian cinema:
rodriguean look on the "customs revolution "

Michely Peres Andrade

michely_andrade@yahoo.com.br

Mestre e doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em suas pesquisas, tem se dedicado à Sociologia da Comunicação e da Literatura.

PPG|COM Programa de Pós-Graduação
COMUNICAÇÃO UFF
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

ANDRADE, Michely Peres. *Geração AI-5 e o cinema brasileiro: o olhar rodriguiano sobre a "revolução dos costumes"*. In: **Revista Contracampo**, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Pags: 131-152

Edição 29/2014

Ensaio temático "Imersão na cultura midiática"

Contracampo

Niterói (RJ), v. 29, n. 1, abril./2014.

www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

Enviado em: 9 de jul. de 2014
Aceito em: 28 de mar. de 2014

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir o conceito de Imersão como elemento na construção de experiência na prática de jogos narrativos de videogame. Em uma sociedade repleta de estímulos, torna-se essencial para qualquer mídia conseguir atrair e manter a atenção do usuário sobre si. No caso do jogo narrativo de videogame, a atenção é o primeiro passo para um algo maior: a imersão. Esta é um estado em que o jogador tem a sensação de controlar um personagem e de fazer parte de um mundo ficcional. A imersão permite ao jogador esquecer que está apenas jogando e passar horas na prática de uma mesma atividade.

Palavras-chave: Videogame. Narrativa. Imersão.

Abstract

This article aims to discuss the concept of immersion as an element to create experience in the practice of narrative video games. In a society full of stimuli, it is essential for any media to attract and maintain the user's attention upon itself. In the case of narrative video game, the attention is the first step towards something bigger: the immersion. This is a state wherein the player has the feeling of controlling a character and being part of a fictional world. Immersion allows the player to forget that he is just playing and to spend hours in the same activity.

Keywords: Video game. Storytelling. Immersion.

O universo rodriguiano

Na tentativa de compreender o olhar rodriguiano sobre as mudanças ocorridas na intimidade do brasileiro na segunda metade do século XX, bem como o impacto dessa obra na “Geração AI-5”, utilizamos as considerações de Jurandir Freire Costa (1985) sobre as afinidades entre a ascensão da “cultura subjetivista” no Brasil e a normatização médica das relações familiares e da sexualidade desde o século XIX.

Entre as décadas de 1940 e 1980, Nelson Rodrigues demonstrou ser um dos precursores do que hoje denominamos de “artista multimídia”, ao produzir centenas de crônicas, peças, contos, romances, folhetins e telenovelas; colaborar para o roteiro de várias adaptações cinematográficas da sua própria obra, além de ter atuado em uma das suas peças como “Tio Raul” em *Perdoa-me por me traíres*, encenada em 1957, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

O cenário artístico brasileiro em que foram encenadas as suas primeiras peças, *A mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943), ainda não havia absorvido as revoluções técnicas e artísticas empreendidas pela Semana de Arte Moderna de 1922. As peças oswaldianas, que décadas mais tarde foram reconhecidas como um teatro de ruptura, amargaram nos anos 30 o confinamento ao texto, dado o atraso da nossa atividade teatral, cujos ditames estéticos restringiam-se, basicamente, ao teatro de revista popular e ao melodrama sem grandes exigências estéticas (MAGALDI, 1992).

Segundo os críticos teatrais da época, *Vestido de noiva* viera responder aos apelos de artistas e intelectuais do início da década de 1940, que reivindicavam a incorporação imediata da estética vanguardista ao teatro brasileiro; uma estética que fosse associada ao modernismo e ao experimentalismo. Escrita em três planos – o da realidade, o da memória e o da alucinação – *Vestido de noiva* tornou-se exemplo fundamental de uma linguagem teatral moderna, onde é nítida a incorporação de elementos da arte cinematográfica, como a justaposição de tempo e espaço, a fragmentação, além da velocidade pela qual são desencadeadas as cenas.

Com as novidades que a montagem de *Vestido de noiva* trouxe para o espectador brasileiro, graças ao encontro de Ziembinsk com o universo rodriguiano, o recente dramaturgo foi aclamado como o responsável por revolucionar o teatro nacional. Em contrapartida, ao escrever *Álbum de família* em 1946, Nelson Rodrigues rapidamente

conheceu a outra face do mundo artístico da época, ou seja, a interdição do Estado Novo e o conservadorismo dos seus espectadores e críticos.

Voltando a explorar temáticas sexuais, a peça radicaliza no seu olhar paródico sobre a instituição familiar ao narrar a trajetória de uma família tomada por uma série de amores incestuosos, cuja moral e a racionalidade sucumbem aos seus descontroles emocionais e sexuais. Nesse sentido, com *Álbum de família*, Nelson Rodrigues inaugura o que viria a ser denominado de o ciclo das peças “desagradáveis”, dado o mal estar que estas causavam na plateia, horrorizada com a quantidade de incestos, traições e mortes que “sujavam” a imagem da “sagrada família”.

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

Primeiramente, as peças psicológicas, como o próprio termo já denuncia, são caracterizadas pela “viagem interna” dos seus personagens, onde os delírios do inconsciente ou subconsciente vêm à tona durante toda a trama. Em segundo lugar, as peças míticas são marcadas por um caráter atemporal dos conflitos, quer dizer, situações que podem ser vivenciadas por personagens sem localização geográfica ou histórica determinada. As tragédias cariocas, por sua vez, revelariam a face mais “realista” do autor, levada ao palco por intermédio do cotidiano, da “existência próxima e palpável” dos seus personagens, de preferência emergida das ruas e da vida dos subúrbios cariocas (MAGALDI, 1992).

Por insistir em assuntos da vida privada, quer dizer, “no que há por trás do buraco da fechadura” (1996), bem como o caracterizou a escritora Clarice Lispector no início da década de 60, autores como Maria José Carneiro (1985), Sérvulo Figueira (1985), Ismail Xavier (2003) e Adriana Facina (2004), afirmam que a família

rodriguiana seria uma representação artística extremamente pertinente para pensarmos sobre o conflito entre modernidade e tradição, vivenciado por países cujo processo de modernização ocorreu de maneira assimétrica.

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

A peça *Toda nudez será castigada* e o romance *O casamento* foram escritos por Nelson Rodrigues em 1965 e 1966, respectivamente, logo após o golpe civil-militar. Paralelamente aos acontecimentos observados nas esferas política e econômica, a sociedade brasileira acolhia com certa ambiguidade as mudanças ocorridas no universo familiar, nos padrões de consumo, nas expressões artísticas e na expansão dos meios de comunicação. Como é sabido, tais transformações refletem a nova etapa no processo de modernização e urbanização da sociedade brasileira, iniciada timidamente nas primeiras décadas do século XX e reforçada a partir do projeto desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek.

Toda nudez será castiga e *O casamento* denunciam, porém, um outro lado dessa sociedade em vias de modernização. Enquanto os jornais diários informavam os brasileiros sobre a Guerra fria, a guerrilha urbana, o Cinema Novo, os Beatles e a minissaia, Nelson Rodrigues narrava a trajetória de personagens como Herculano e Sabino, arquétipos da decadência patriarcal, cujo antigo controle sobre filhos e esposa que caracterizavam a família tradicional perdia sua legitimidade.

Enquanto em *Toda nudez será castigada* o chefe de família não consegue desvencilhar-se da moral que caracterizava a tradição, tampouco exercer a parca autoridade sobre o único filho, o romance *O casamento* revela o desespero de Sabino,

que nutre um sentimento incestuoso por sua filha Glorinha, adolescente que utiliza tal sentimento a fim de manipular o próprio pai.

Em ambas as obras, as relações intrafamiliares são tomadas pela hipocrisia, revelando a sua dimensão melodramática a partir do tom rocamboloso exposto no decorrer da narrativa, além das reviravoltas que normalmente marcam o seu desfecho. Nelas podemos encontrar as constantes da literatura rodriguiana, como as paixões incestuosas, os conflitos entre pais e filhos, as relações extraconjugais e as paródias direcionadas aos agentes de controle, tais como o padre e o médico.

Se no drama convencional parte desses temas ganham um desfecho reconciliatório, no universo rodriguiano prevalece a dimensão tragicômica. Normalmente não há ganhos individuais nem institucionais quando a cortina se fecha, já que a desagregação total da família e a ausência de outros modelos que possam sugerir indícios de uma possível renovação dessa instituição são elementos marcantes da catarse rodriguiana. Segundo Nelson Rodrigues, em defesa da sua peça *Perdoa-me por me traíres* (1957), acusada de sensacionalista:

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

Como já concebia Aristóteles, a arte, sobretudo a trágica, exerce uma função socialmente “higiênica”. O ser humano, afirmava, tem necessidades passionais, tem sede de emoções violentas. Ora, uma comunidade próspera e bem organizada não pode nem deve satisfazer-lhe tais necessidades. Mas a arte as satisfaz, de maneira socialmente benéfica, porque purifica as paixões, as enobrece e as harmoniza. “Funciona como uma espécie de purgação, isto é, como um remédio, expele os maus humores, liberta os anseios perigosos”. Para Aristóteles, o medo e a piedade são as paixões predominantes na arte trágica (SOURIAU, 1993, p. 05).

Lembrando a máxima aristotélica, Nelson Rodrigues sugere que o teatro para conseguir o seu poder de catarse precisa promover um choque emocional na plateia, ou

seja, uma “tensão dionisíaca” no público. Recorrendo ao envolvimento emocional do espectador e não ao seu distanciamento racional, por vezes almejado pelas escolas brechtianas, Nelson Rodrigues percebe no teatro o despertar dos indivíduos, via o seu poder “purgativo”, isto é, o reconhecimento da face hedionda presente em cada um. Nesse horizonte, o verdadeiro teatro agride sempre.

Agredidos o autor, o diretor, os intérpretes, os personagens e os espectadores. Qualquer peça autêntica e qualquer uma é um julgamento brutal. Mas um julgamento que não absolve nunca, que só condena. Quando escrevo as minhas peças, eu condeno todo mundo e a mim próprio (RODRIGUES, p. 23, 2004).

Sua agressão é destinada principalmente à esfera privada, aos dramas de família que atravessam desde o cotidiano do homem comum até a mais alta classe. Mas ao investir em dinâmicas privadas ou libidinais de maneira “purgativa”, sua obra também projeta uma dimensão política na forma de alegorias nacionais, ao narrar os dramas privados de personagens como Herculano, Sabino, “Seu” Noronha, Geni ou Glorinha.

Trata-se de uma combinação curiosa. Isso porque a pretensão em “higienizar socialmente o público” nem sempre encontra êxito, uma vez que o tratamento grotesco dado aos elementos trágicos acaba por despertar outros sentimentos no público. Os conceitos de alegoria e paródia, nesse sentido, podem ajudar a compreender melhor a ambiguidade presente no universo rodriguiano.

Cultura brasileira e a sua matriz alegórico-paródica

Em linhas gerais, a palavra alegoria possui suas raízes etimológicas na língua grega, derivada das palavras *allos* (outro), e *agoreuein* (falar na ágora, usar linguagem pública). Para os estudiosos da linguagem, “expressar-se alegoricamente” corresponde, grosso modo, a “dizer uma coisa para significar outra” (ROUANET, 1986). Num sentido amplo, o conceito de alegoria é entendido aqui como um tipo de texto, manifestação ou expressão de caráter artístico ou cultural, que demande decifração ou complemento hermenêutico.

Por recusar a ideia de totalização, o conceito alegoria transformou-se em um importante procedimento teórico-metodológico, capaz de perceber os significados ocultos, as múltiplas significações, a ambiguidade e a abertura semântica de

determinados registros artísticos. A alegoria, nesse sentido, remete a uma forma de representação em aberto, não totalizante e que trabalha, fundamentalmente, com fragmentos de uma realidade em estilhaços.

Conforme Ângela Maria Dias (1999), a presença da linguagem alegórica na cultura brasileira tem sido extremamente marcante, principalmente em movimentos artísticos como o modernismo de 1920 e o Tropicalismo. Haveria, em linhas gerais, duas matrizes de construção reflexiva da nossa nacionalidade, empreendidas no decorrer do século XX. A primeira delas seria a matriz alegórico-paródica, cuja dimensão crítica e qualidade metonímica conformam uma espécie de “dialogismo do absurdo” (DIAS, 1999, p. 40).

A matriz alegórico-paródica possui uma identificação com aquilo que Mikhail Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1993) denominou de “carnavalização”. Neste trabalho já considerado um clássico, Bakhtin analisa a importância das manifestações populares representadas na obra de François Rabelais e a transposição do “espírito carnavalesco” com o recurso do realismo grotesco, encontrado em *Gargântua e Pantagrue* e utilizado para satirizar instituições como a igreja e a cultura oficial do período:

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

Os estudos de Bakhtin sobre a literatura de François Rabelais procuraram compreender o lócus de inversão, produto da imaginação paródica do artista sobre o seu contexto social. A partir desses textos, Mikhail Bakhtin desenvolve uma rica contribuição para a análise literária, observando o contexto de François Rabelais através das manifestações populares, do carnaval, da cultura do riso, das paródias sacras e dos recursos linguísticos blasfêmicos que circulavam nas praças públicas.

A “carnavalização” transposta para a arte, portanto, está atrelada às ideias de ridicularização das hierarquias institucionais, que possibilitariam aos indivíduos uma

espécie de “riso catártico”, semelhante ao espírito dionisíaco. Por outro lado, a adoção de estratégias paródicas e de inversão não está, necessariamente, ligada a uma alusão direta ao carnaval *per se*. Segundo Robert Stam, autor profundamente influenciado pela escola bakhtiniana e responsável por transpor tais conceitos para os estudos de cinema, podemos esquematizar as ideias interligadas ao espírito carnavalesco, a partir dos seguintes pressupostos:

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

Bakhtin descreveu o espírito do carnaval do final da Idade Média como um festival utópico no qual o riso gozava de uma simbólica vitória sobre a opressão advinda das hierarquias institucionais; ou ainda, como uma vida alternativa, projetada por uma transcendência catártica, capaz de apagar as diferenças e instalar diferenças novas e instáveis (Idem).

Na cultura brasileira, encontramos exemplos do espírito carnavalesco ou da matriz “alegórico-paródica” nos discursos satíricos de Gregório de Mattos, nas chanchadas, no cinema de Glauber Rocha, no teatro de José Celso Martinez e em obras como *Macunaíma* de Mário de Andrade. Totalmente inversa, a matriz “simbólico-integradora” presidiria “o projeto literário do Romantismo ontológico-nacionalista, capaz de tornar-se, nas palavras de Antonio Candido, a língua geral duma sociedade à busca do autoconhecimento” (DIAS, 1999).

São exemplos dessa última matriz as representações do bom selvagem indígena, encontradas na nossa literatura romântica, além das inúmeras produções cinematográficas que exaltavam uma história oficial do país como harmônica e integrada, encomendadas pelos governos militares na década de 1970, sob a chancela da Embrafilme.

Quanto ao universo rodriguiano, encontramos uma ambiguidade curiosa. Combinadas dialogicamente, as duas matrizes vêm em cena expor o esfacelamento completo da instituição familiar, decorrente do conflito entre indivíduo e estrutura, vida moderna e tradição, ou, em alguns casos, entre natureza e cultura, oferecendo um material literário e dramático extremamente rico para pensarmos as dimensões social e política de um país em vias de modernização na segunda metade do século XX.

As obras rodriguianas frequentemente revelam-se como expressões do alegórico-paródico, onde a desagregação da estrutura familiar encontra o seu clímax a partir da completa inversão dos papéis sociais. O esfacelamento completo da família, nesse sentido, convida o espectador a celebrar o triunfo do indivíduo e da transgressão sobre a instituição e a interdição.

Em outros casos, porém, a ruína familiar ocorre sob a condenação dos seus membros, convidando o espectador à catarse purgativa que o integra novamente à comunidade. Nessas obras, não há ganhos individuais, nem recursos que indiquem a possibilidade de inversão e renovação dos papéis instituídos pela tradição e interdição. Veremos a partir de agora como esses elementos passam a ser valorizados pela classe artística e intelectual brasileira no final da década de 1960. Diferentes cineastas, cada um ao seu modo, conseguiram recriar os conflitos que atravessam os personagens rodriguianos, dando a eles colorações diversas.

Nelson Rodrigues e o cinema brasileiro

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

Nelson Rodrigues, nesse sentido, tornou-se o autor mais revisitado do cinema nacional, visto que mais de 20 produções cinematográficas foram inspiradas em sua obra. O período em análise no presente texto é marcado pelas adaptações de *Toda nudez será castigada* e *O casamento*.

Nestas obras, Nelson narra os dramas de Herculano e Sabino, dois patriarcas decadentes, que não possuem mais o tradicional controle sobre os membros da sua família. Enquanto Herculano em *Toda nudez será castigada* é manipulado pelas tias e pelo filho, que o privam de uma vida sexual ativa e de um novo casamento com a prostituta Geni, Sabino, personagem principal de *O casamento*, nutre uma paixão por sua filha Glorinha, que consegue manipular tal sentimento em benefício próprio.

Ambas as famílias são permeadas por conflitos entre moral e desejo, e as figuras do médico e do padre aparecem como confessionários e mediadores desses conflitos. Em contrapartida, esses agentes de controle são constantemente parodiados e ridicularizados, onde as interdições e a moral revelam-se frágeis e dispensáveis frente ao desejo. Esses são apenas alguns dos inúmeros elementos narrativos que vêm a público para minar a imagem da “sagrada família”, que servira de vitrine ideológica para o golpe civil-militar de 1964.

Embora Nelson Rodrigues tenha construído uma relação bastante cordial com alguns dos governos militares devido às crônicas que ficaram conhecidas pelo seu humor cortante direcionado à esquerda e à “festiva”, suas peças e o romance *O casamento* produziram imagens extremamente pessimistas sobre o país. A partir dos seus dramas familiares, jovens artistas encontraram um material audiovisual rico a ser explorado.

Se em 1965/66, período em que obras como *Toda nudez* e *O casamento* foram escritas, o cenário intelectual-artístico estava marcado pela forte influência da tradição marxista e pela crença em uma revolução via atuação político-pedagógica, com o acirramento da censura e a instauração do Ato Institucional nº 5, em 1968, o deboche e a paródia do movimento tropicalista e da revalorização antropofágica da década de 1920 vão dar uma nova tônica ao debate político. Proibidos de realizar qualquer conteúdo considerado “subversivo”, os cineastas redirecionaram o seu olhar para a esfera privada, encontrando na literatura rodriguiana material suficiente para um cinema de desbunde.

Mas essa não era a primeira vez que o “teatro desagradável” ganhava as telas do cinema. A primeira adaptação cinematográfica da obra de Nelson Rodrigues foi *Meu destino é pecar*, filme dirigido pelo argentino Manuel Pelufo em 1952 e produzido pela companhia cinematográfica Maristela. Segundo Hernani Heffner (2005, p. 19), o filme é

marcado por uma linguagem melodramática e gótica, cujo resultado final não teria agradado nem ao escritor, nem ao público brasileiro da época.

Anteriores às adaptações de *Toda nudez será castigada* (1973) e *O casamento* (1975) tivemos ainda as leituras de *Boca de Ouro* (1962), dirigida por Nelson Pereira dos Santos, *Bonitinha, mas ordinária* de 1963, dirigido por J. P. de Carvalho e Jece Valadão, *Asfalto selvagem* e *A falecida*, realizados por J. B. Tanko e Leon Hirszman, ambos em 1964, *O beijo* (1965), de Flávio Tambellini, e *Engraçadinha depois dos trinta*, dirigido por J. B. Tanko em 1966 (*idem*). *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos e *A falecida* (1964), adaptada por Leon Hirszman, compõem as leituras cinemanovistas da obra do dramaturgo, cuja influência do neorrealismo italiano tornou-se presente.

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

Para muitos dos seus críticos, *A falecida* “é um filme sobre o povo, mas não para o povo; sobre o subúrbio, mas não para o subúrbio” (ARAÚJO, 2005, p. 23), crítica, aliás, que acompanhou várias produções da primeira fase do Cinema Novo. Já as demais adaptações tentaram promover, em certa medida, um ambiente de questionamento e mudanças comportamentais em curso, em meio ao clima de “liberação sexual”.

Com a instauração de um regime antidemocrático de direita em 1964 e, posteriormente, com o acirramento do autoritarismo político em 1968, os cenários artístico e cinematográfico, predominantemente marcados por uma política cultural de esquerda, passam a ter uma relação complexa com o Estado e com os órgãos censores. Em relação ao cenário cinematográfico, o Estado passa a dedicar uma atenção maior, característica até então inédita para a história do cinema nacional.

Com a criação da Embrafilme em 1969, fica claro o papel que o Estado militar passa a conferir ao cinema: a consolidação de uma indústria cultural, que, junto à televisão, representava o seu maior investimento simbólico e ideológico. Segundo José Mario Ortiz Ramos (1983, p. 117), haverá uma gradativa convergência entre as

mudanças na concepção em torno do nacionalismo e da cultura brasileira, assumidas por antigos cinemanovistas e a política cultural estatal, que passa a ser extremamente centralizadora no decorrer da década de 1970, com a ajuda do Plano Nacional de Cultura e da Embrafilme.

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

Com um governo autoritário em convergência com os interesses econômicos das classes dirigentes, além da consolidação e expansão dos meios de comunicação de massa, o artista brasileiro passa a repensar o papel da arte naquele contexto, seu diálogo com o público e a compreensão acerca dessa sociedade. Por outro lado, autores como Roberto Schwarz (2005) e Renato Ortiz Ramos (1983), irão sugerir que mesmo iniciado o período mais repressor da ditadura em 1968, o cenário cultural e artístico brasileiro irá vivenciar um clima progressista, principalmente com a emergência do movimento tropicalista.

O Tropicalismo encontrou um repertório cultural e um cenário artístico que mesclava desencantamento político, conservadorismo comportamental, presente tanto na esquerda mais ortodoxa quanto na ala direitista, experimentalismo artístico, remanescente dos movimentos concretistas e neoconcretistas, o diálogo com a cultura *pop*, a influência dos movimentos jovens de contracultura e a antropofagia oswaldiana. Como nos mostra Ismail Xavier, trata-se de um momento em que passamos de uma arte pedagógico-conscientizadora para espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens *pop*.

A ironia dos tropicalistas privilegiava a sociedade de consumo como alvo, num momento em que, no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da indústria cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída aí a rebeldia. A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos: “o cinema reincorpora a chanchada, os artistas trabalham com maior nuance as ambiguidades do fenômeno Carmem Miranda, antes

reduzida a um paradigma do colonialismo; a vanguarda flerta com o Kitsch, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza tanto no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional” (XAVIER, 2001, p. 29).

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

Paralelamente ao clima de neoantropofagia que marcava o cenário artístico brasileiro, a chamada “revolução dos costumes” ou os movimentos “liberacionistas” ganhavam repercussão entre os jovens brasileiros dos setores médios. Acompanhando esse movimento, ao longo da década de 1970 o cinema nacional assiste à proliferação dos dramas de família e questões da vida privada, em substituição às temáticas políticas e sociais que se transformaram em alvos fáceis de censura a partir do AI-5. Nelson Rodrigues, assim como outros personagens do cenário cultural brasileiro, passaram a ser homenageados e constantemente revisitados, como podemos demonstrar no artigo de Torquato Neto intitulado *Tropicalismo para iniciantes*, no auge do movimento em 1968:

“Porta-voz do movimento, por enquanto, é o jornalista e compositor Nelson Motta, que divulgou esta semana, num vespertino carioca, o primeiro manifesto do movimento. E fazem parte dele, entre outros: Caetano Veloso, Rogério Duarte, Gilberto Gil, Nara Leão, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Antônio Dias, Chico Buarque, Valter Lima Jr. e José Carlos Capinan. Muitas adesões estão sendo esperadas de São Paulo e é possível que Rogério Duprat, Júlio Medaglia e muita gente mais tenham inscrições efetuadas imediatamente. O papa do Tropicalismo – e não poderia faltar um – pode ser José Celso Martinez Corrêa. Um deus do movimento: Nelson Rodrigues. Uma musa: Vicente Celestino. Outra musa: Gilda de Abreu (Apud CALADO, 2000, p. 180).

É nesse contexto que cineastas como Arnaldo Jabor encontram na obra de Nelson Rodrigues a possibilidade de produzir uma observação política a partir de um autor já consagrado popularmente, conhecido pela sua carga melodramática e paródica e que projetava uma crítica social sobre o país em seus textos, mesmo que o ponto de partida fosse a família e a sexualidade dos seus personagens.

Antes do seu diálogo com a obra de Nelson Rodrigues, Arnaldo Jabor havia dirigido dois longas: *Opinião pública* (1967) e *Pindorama* (1971). Enquanto *Opinião pública* está atrelado a uma linguagem mais próxima ao “cinema verité”, trazendo à tona ideias e conflitos da classe média brasileira pós-64, *Pindorama* é marcado por um olhar alegórico-paródico, ao retratar o Brasil colônia com humor, deboche e inversão.

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

Assim como Jabor, outros cineastas, inclusive remanescentes do Cinema Novo ou do Cinema Marginal, continuaram produzindo obras significativas, muitas vezes em diálogo com a própria Embrafilme. Mas a proliferação e o sucesso das comédias eróticas chamaram bastante atenção dos dirigentes da empresa e de cineastas das mais diferentes posições políticas. Como afirma José Mario Ortiz Ramos, a articulação que se estabelece entre uma produção de caráter comercial – florescendo a comédia erótica, que eventualmente recebe financiamento do Estado – e uma produção “cultural” (o filme “histórico” ou “literário”) delinea a forma global da ação ideológica do Estado para o campo cinematográfico (RAMOS, 1983, p. 98).

Diante de tais configurações, a inserção de filmes como *Toda nudez será castigada* e *O casamento* é um exemplo plausível das contradições que norteavam o cinema brasileiro da época. Embora a obra rodriguiana possua um apelo erótico ao gosto popular e aos investimentos da Embrafilme, seus personagens e dramas caracterizam-se, como já foi observado anteriormente, por uma visão extremamente paródica e debochada sobre a instituição familiar e a sociedade brasileira, ou seja, uma contravisão do Brasil harmonioso e unificado que o Estado procurava inocular na década de 1970.

As adaptações realizadas por Jabor teriam conseguido, portanto, articular crítica social e atualização dos conflitos rodriguianos, juntamente aos questionamentos que se faziam presentes na agenda cultural da época, tais como “revolução dos costumes”,

“liberação sexual” e “conflito de gerações”. Mas para isto, o cineasta recorreu ao financiamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que o concedeu.

Fruto da "geração AI-5", a leitura de Jabor sobre o universo rodriguiano reflete o processo de individuação característico da cultura subjetivista da época. Formada por jovens dos setores médios brasileiros, segundo Jurandir Freire Costa, encontramos duas alas dessa geração. A primeira variante da cultura ou ideologia subjetivista seria formada pelos jargões do bem estar corporal, cuja preocupação com o corpo e com a saúde são os elementos mais constitutivos. A outra variante corresponde à ala vanguardista, composta por jovens que justificam suas condutas como "liberadas" e "revolucionárias". Seus gestos e intenções são percebidos como um não dado à repressiva moralidade burguesa e à igualmente repressiva moral apregoada pela esquerda marxista, politicamente ortodoxa e conservadora (COSTA, 1985).

Essa geração foi fortemente influenciada pelos movimentos jovens que ocorriam na Europa e nos EUA, que percebiam nos psicotrópicos e na psicanálise sua função liberadora. A identificação desses jovens não é mais com o proletariado enquanto classe revolucionária, tal como estava presente nos Centros Populares de Cultura da UNE. A ala vanguardista passa a valorizar a marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, a psicanálise, a bissexualidade e uma série de rupturas comportamentais que visavam uma crítica aos padrões instaurados.

Para Jurandir Freire Costa (1985), tais elementos caracterizaram o processo de individuação vivenciado pela geração AI-5, cuja ideologia subjetivista, por vezes interpretada como "crise de valores" ou "conflito de gerações", seria apenas uma variante da ideologia da privacidade ou da intimidade, de longa data embutida nas sociedades ocidentais. Ela emerge a partir do processo de higienização e de individuação, propagado pela medicina social na metade do século XIX.

Família, sexualidade e individuação

De acordo com Costa (1985), o que singulariza socialmente a geração pós-68 é seu projeto de vida hedonista, onde prevalecem princípios idiossincráticos de orientação social, baseados no "respeito" à liberdade e ao desejo de cada um. Os indivíduos passaram a buscar fora da família os meios necessários à definição do bom e do mau, do

certo e do errado. Proliferam, então, as agências criadoras de regras que, ao mesmo tempo, ajudam a família a "modernizar-se" e a "orientar-se" socialmente, em direção a valores comuns (Costa, 1985, p. 138).

Em *Ordem médica e norma familiar*, Costa (1999) discute o processo de normatização médica do comportamento privado no Brasil e sua importância na formação de um Estado moderno. A partir da contribuição de Michael Foucault sobre o poder disciplinar no desenvolvimento das sociedades modernas, Jurandir Freire Costa afirma que a medicina social possuiu um papel fundamental na normatização das condutas, dos sentimentos e da moral dos brasileiros, antes regida e reconduzida pela igreja católica, pela tradição e pelo *pater familias*.

Esses fatores inviabilizavam o desenvolvimento da individuação e de um modo de vida burguês, necessário à construção do Estado moderno brasileiro. O objetivo higiênico de recondução dos indivíduos à tutela do Estado, portanto, redefiniu as formas de convivência íntima, assinalando, a cada um dos membros da família, novos papéis e novas funções.

A partir das reflexões de Michael Foucault sobre o papel do poder disciplinar na construção do mundo moderno, o autor afirma que a constituição do Estado brasileiro necessitava da criação de um tipo de intervenção normativa, que não lesasse as liberdades individuais. Essas são o sustentáculo da ideologia liberal e que permaneciam ameaçadas pelas formas arcaicas em que eram arraigadas as relações intrafamiliares no Brasil, ou seja, extremamente patriarcais e autorreferentes, onde a “família não gerava cidadãos e sim parentes”. (Idem)

Estimulando a competição interna entre eles, “freando aqui e ali os excessos individuais, dando novas significações aos vínculos entre homens, mulheres, adultos e crianças, a medicina higiênica formulou, enfim, uma ética compatível com a sobrevivência econômica e a solidez do núcleo familiar burguês” (COSTA, 1999, p. 110). A regulação médica disciplinar, nesse sentido, assumia a forma de uma militância moral. Adotando essa perspectiva, o processo descrito de “higienização da família” seria a gênese do “indivíduo psicologizado”, tal como o conhecemos nos dias atuais, que encontrou na difusão da psicanálise e na individuação da geração AI-5 apenas uma renovação.

As sucessivas gerações formadas por essa pedagogia higienizada teriam produzido o indivíduo urbano típico do nosso tempo. Indivíduo fisicamente e sexualmente obcecado pelo seu corpo; “moral e sentimentalmente centrado em sua dor e seu prazer” (COSTA, 1999, p.214). O universo rodriguiano, nesse sentido, lança um olhar crítico e paródico sobre o declínio da ordem patriarcal e a consolidação desses agentes modernizadores da família e da sexualidade. O padre e o médico sempre estão presentes, dando conselhos aos membros da família. Os pontos de vista, porém, não convergem, intensificando os conflitos que já se apresentam de antemão. Essa característica, tão marcante da obra de Nelson Rodrigues, pode ser ilustrada pelos cuidados destinados ao personagem Serginho, filho do recém-viúvo Herculano em *Toda nudez será castigada*:

Diálogo 1: Herculano e o médico:

Herculano (impulsivamente) – Qual foi a sua impressão, doutor?

Médico – A pior possível!

Herculano – Não me assuste!

Médico – Herculano, na vida desse menino está tudo errado!

Herculano – O senhor diz muito mimo?

Médico – Um rapaz que tem 17 anos, 17?

Herculano – Fez 18.

Médico – Dezoito. Um homem, Herculano. Hoje, um garoto de 14 anos assalta, mata. Tudo é adulto. Serginho tem namorada? Não tem, não.

Herculano – que eu saiba,

Médico (afirmativo) – Não! Nunca teve! Ele me confessou. Outra coisa: - não faz vida sexual. Não conhece nem o prazer solitário. Vocês querem criar um monstro? Simplesmente, esse menino precisa viver! E não devia ficar com as tias!

Herculano (apanha, vorazmente, a sugestão) – o senhor agora disse tudo! Tem toda razão doutor. As tias! Serginho precisava ser afastado das tias!

Médico – Também acho! Também acho!

Herculano – Agora o senhor vai dar sua opinião. Uma viagem seria bom para Serginho?

Médico – Seria ótimo! Ótimo!

Diálogo 2: Herculano e o padre

Herculano – Padre Nicolau, eu vim aqui porque. Eu queria que o senhor me ajudasse. Preciso de sua ajuda.

Padre (rápido e malicioso) – É sobre uma viagem?

Herculano (atônito) – O senhor já sabe?

Padre – Parece.

Herculano – Então, minhas tias estiveram aqui?

Padre – Deixe as perguntas para mim.

Herculano (sofrido) – Padre, o senhor quer me ajudar?

Padre (melífluo) – Sou contra essa viagem.

Herculano – O senhor não concorda?

Padre (com mais vivacidade) – A troco de que soltar esse menino no mundo? Meu filho, você pode perder esse rapaz. Ele não está preparado para a solidão. Outra coisa: a ideia da viagem é sua?

Herculano – Pois é. Não é minha. Do médico.

Padre – Ah, então, muito pior.

Herculano – Não entendi. Por que muito pior?

Padre – Esse médico não é um que tem atividade política?

Herculano – Socialista.

Padre – Socialista, comunista, trotskista, tudo dá na mesma. Acredite: - Só o canalha precisa de uma ideologia que o justifique e o absolva. O menino deve ficar com as tias.

A releitura tropicalista e cinematográfica do universo rodriguiano vem satirizar os conflitos entre uma juventude que se quer moderna e o fantasma do modelo tradicional de família, onde o indivíduo é anulado em nome de uma falsa coesão. Se, por um lado, estamos falando de uma obra que satirizava os elementos tradicionais da família, por outro, os "agentes modernizadores", como as figuras do médico e do psicanalista, também são alvos constantes do seu humor cortante.

São mudanças sociais baseadas em um “recentramento” corpóreo que representam a conversão da família burguesa às ideologias do bem-estar do corpo, do sexo e do psiquismo, típicas das sociedades de consumo. Nesse contexto, não só o cinema brasileiro, mas a cinematografia mundial, de modo geral, assiste a uma proliferação de filmes que tendem a problematizar esses elementos, principalmente, aqueles relacionados à sexualidade e ao erotismo. Basta lembrarmos de produções como *Laranja mecânica* (1971) de Stanley Kubrick, *O último tango em Paris* (1972) de Bertolucci e *O império dos sentidos* (1976) de Nagisa Oshima.

E não será apenas o cinema que desnudará o corpo e a sexualidade. Nas artes plásticas, no teatro e na dança, o papel do corpo e da nudez passa a ter centralidade, com a ajuda de *happenings* e performances, cujos autores estavam imbuídos pelo clima de “transgressão das proibições e dos tabus”.

No Brasil do final da década de 1970, a tematização da sexualidade conseguiu recordes de bilheteria, o que acabou desencadeando em um gênero cinematográfico próprio: as conhecidas “porno-chanchadas”. Estas foram responsáveis por levar as classes populares às salas de cinema, que haviam sido esvaziadas com a decadência das chanchadas na década de 1950.

A dimensão erótica marcante dos personagens de Nelson Rodrigues serviu de grande apelo comercial para o cinema brasileiro, impulsionado por essa atmosfera de “liberação sexual”. Isso porque ao manifestar a necessidade de individuação, a cultura subjetivista levou os indivíduos a recorrerem cada vez mais a agências de controle e à manutenção da identidade pessoal, agora mediada pelo consumo massificado e pela Indústria cultural.

Esse movimento não esteriliza, porém, formas renovadas de apropriação política e alegórico-paródica do universo rodriguiano. A articulação entre crise paterna, precariedade juvenil e desordem familiar levou Jabor e outros artistas a realizarem uma alegoria para toda uma sociedade. Não foi ingênua, por exemplo, a presença marcante das cores da bandeira do Brasil no guarda-roupa da prostituta Geni, personagem emblemática dessa obra contraditória, aberta e dilacerante.

Referências bibliográficas

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

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

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

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

COSTA, Jurandir Freire. "Sobre a geração AI-5", In: Violência e Psicanálise. Rio de Janeiro, Graal, 1985.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

_____ O casamento. Rio de Janeiro, Editora Agir, 2006.

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

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

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

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969", in: Cultura e política. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

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

STAM, Robert. Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa. São Paulo, Editora Ática, 1992.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

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

Filmografia

A dama do loteação (1978), Neville D'Almeida.

A falecida (1964), Leon Hirszman.

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

Boca de Ouro (1962), Nelson Pereira dos Santos.

Bonitinha, mas ordinária (1981), Braz Chediak.

Engraçadinha (1980), Haroldo marinho Barbosa.

O casamento (1975), Arnaldo Jabor.

Terra em transe (1968), Glauber Rocha.

Toda nudez será castigada (1973), Arnaldo Jabor.

Tudo bem (1978), Arnaldo Jabor.