

PAIS HUMILHADOS, FILHOS PERVERSOS*

JABOR FILMA NELSON RODRIGUES

Ismail Xavier

RESUMO

No percurso dos dramas de família, tendência significativa do cinema brasileiro dos anos 70, dois filmes de Arnaldo Jabor causaram impacto pela capacidade de articular as questões centrais do Cinema Novo — nos anos 60 mais ligadas à esfera pública — com a anatomia do mundo doméstico posta em destaque a partir de 1969-70. Para tanto, Jabor se apoiou em Nelson Rodrigues, filmando *Toda nudez será castigada*, em 1972, e o romance *O casamento*, em 1975. Este artigo analisa esses filmes e destaca como o seu estilo de representação, ativando uma ironia aparentada com o espírito da *Tropicália* de 68, se fez leitura original, em chave tragicômica, de certas constantes do "teatro desagradável" — como o fracasso da figura paterna, a decadência.

Palavras-chave: cinema brasileiro; drama de família; Nelson Rodrigues; Arnaldo Jabor.

SUMMARY

In focusing on family dramas, a significant trend in Brazilian cinema during the 1970s, two films by Arnaldo Jabor caused significant impact insofar as they were able to articulate some of the crucial issues of the 1960s *Cinema Novo* — more intimately connected to the public sphere — with the anatomy of the domestic world, which came to the fore as of 1969-70. In order to do so, Jabor found support in the writings of Nelson Rodrigues, filming *Toda nudez será castigada* [All nudity shall be punished] in 1970 and the novel *O casamento* [The wedding] in 1975. This article analyzes these two films, emphasizing how their manner of representation, in using a form of irony related to the spirit of the *Tropicália* movement of 1968, offered a fresh view — within a tragicomic vein — of certain constant themes characteristic of the "unpleasant theater", such as the father figure's pathetic failure, or decadence.

Keywords: Brazilian cinema; family drama; Nelson Rodrigues; Arnaldo Jabor.

O cinema brasileiro, em 1969-70, apresenta um significativo deslocamento em direção ao "drama de família" como ponto focal de interesse. Conflitos de gerações marcam *Copacabana me engana* (Fontoura, 69) e *Brasil ano 2000* (Walter Lima, 69); a agressão doméstica impulsiona os episódios de *Matou a família e foi ao cinema* (Bressane, 69). A degeneração de casas tradicionais ganha novo lugar nos filmes como sinalização de crises e mudanças, como em *Os herdeiros* (Diegues, 69), *A casa assassinada* (Sarraceni, 71), *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 70) e *Os monstros do babalaô* (Visconti, 70). Há um deslocamento de ênfase na abordagem da experiência, uma presença mais incisiva da psicanálise como baliza.

(*) A segunda parte deste artigo será publicada no próximo número de *Novos Estudos*.

Domingos de Oliveira torna tal presença um dado explícito de comentário em *A culpa* (71), mas desde as primeiras pulsões do Cinema Marginal este movimento já era visível. Ou seja, constata-se a emergência da esfera doméstica em diferentes roteiros — decadência de grandes propriedades rurais, modernização urbana, brutalização da pobreza — com especial destaque para as questões introduzidas pela "cultura jovem". Esta, hegemônica na música popular, no teatro e no cinema, reitera sua tônica de agressão aos emblemas da autoridade paterna em consonância com o movimento mais decisivo da sociedade em direção ao consumo.

Ao longo dos anos 70, a crise do cinema político anterior, a experiência das novas gerações com a mídia e a "liberação sexual" trouxeram a primeiro plano o esforço na produção de um cinema para grande público disposto a trabalhar a vida cotidiana, as questões do mundo privado que pudessem servir de mediação para pensar o momento sem focalizar diretamente a vida política. Neste contexto, a abordagem dos dramas de família na cidade permite citar duas tendências que se apoiaram no teatro moderno brasileiro. Uma delas recupera a experiência que, no cinema, se inaugurou com os filmes de Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos, nos anos 50, e pode ser identificada com a tradição do Teatro de Arena: filmes como *Em família* (Paulo Porto, 1971), com roteiro de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, e *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1980), que retoma a peça de Guarnieri, acentuam a relação do drama doméstico com situações de classe e com a vida política. A outra tendência ressalta o universo das paixões, desejo, sexualidade, e faz recrudescer o diálogo com a obra de Nelson Rodrigues, que tivera um primeiro adensamento entre 1962 e 1965. No novo ciclo, o dramaturgo ganha leituras com nova inflexão, dado o estoque de personagens e situações que podia oferecer a um cinema que vinha, desde o Tropicalismo, ensaiando a anatomia da família ou uma nova observação dos rituais de identidade nacional em tensão com o avanço técnico-econômico, dentro do clima gerado pela frustração de esperanças políticas.

Meu interesse aqui é focalizar esta retomada de Nelson Rodrigues que teve em Arnaldo Jabor sua figura chave, momento em que, a partir de *Toda nudez será castigada* (1972) e *O casamento* (1975), este cineasta encontrou um certo "tom de fala" ao colocar o país em cena, dado que teve sua síntese na alegoria de *Tudo bem* (1978), já sem tomar o escritor como ponto de partida. Concentro este trabalho na leitura das duas adaptações citadas, onde a atenção a determinados traços de cultura — os excessos, os exemplos de grossura, o *kitsch*, as mazelas familiares — marcam muito bem o ângulo de interesse na obra do dramaturgo no cinema de 1972-5. Pesou aí de modo particular o longo itinerário do escritor na região fronteira, sua incorporação de gêneros como o melodrama, reciclados num perfil de elaboração mais resistente. Quem fala de Nelson Rodrigues em geral se vale de referências que incluem o teatro expressionista e O'Neill mas não dispensam a novela, o folhetim e Vicente Celestino. Neste sentido, sua posição naquele momento tem muito a ver com esta confluência de níveis,

exatamente o que o cinema brasileiro de então procurou, sob a égide do nacional e articulando os dados já presentes nas alegorias dos anos 60: exposição do malogro, do aspecto contraditório da modernização.

1. O drama de Geni

O suicídio da mulher, o *flashback* revelador. O marido humilhado se vê diante do gravador que traz, à sua revelia, os dados de uma traição insuspeitada. *Toda nudez será castigada* trabalha os mesmos motivos encontrados em outras peças de Nelson Rodrigues, em nova combinação e com uma dose especial de lances melodramáticos. A família em foco é numerosa e composta de gente disposta a ditar regras. Os vais e véns das vontades, o ritmo e a simetria das inversões produzem um efeito de repetição mecânica nos gestos; o teor absurdo das exigências morais gera o ridículo, tanto quanto os motivos que impulsionam rupturas decisivas. É o lado comédia de *Toda nudez* que convive com os dissabores que atingem os protagonistas. Para uma personagem, pelo menos, tudo termina em desgraça irremediável: Geni, a prostituta. É ela a fonte do relato que emoldura a encenação do passado, relato dirigido a Herculano, o marido na clássica função de saber tarde demais, homem feliz que vê tudo desabar numa única revelação — a voz de uma morta a recapitular, na agonia, a sucessão de peripécias que levaram ao casamento fatídico.

O conflito central da peça se estrutura em torno de uma oposição lapidar, vida/morte, com Geni num pólo e a família de Herculano no outro. Esta exhibe traços arcaicos — as três tias guardiãs da tradição — e figuras perversas: Patrício, o irmão parasita de Herculano, e o filho Serginho, totalmente fixado na mãe morta. De início, estes pólos ocupam seus espaços respectivos, sem contaminação recíproca: Geni, no bordel de luxo; a família, confinada na casa escura onde reina o luto fechado pela primeira mulher de Herculano, melancolia profunda da qual este, em especial, parece não ter forças para se libertar. Quem traz a ruptura com a mortificação geral é Patrício. Preocupado com a saúde do provedor de seu sustento, ele consulta a amiga Geni e monta o esquema para conduzir seu irmão ao bordel e salvá-lo. "Meu irmão precisa de sexo, não de médico." O plano funciona além do esperado: o sexo leva à paixão.

O primeiro ato da peça desenha a gradual recuperação do carola Herculano para a vida, atormentado entre moral e desejo. No primeiro encontro com Geni, ele tem o álibi da inconsciência ("me esquece, fui um bêbado que passou em sua vida") e acorda no bordel com ar indignado, fazendo sermão, agredindo; depois, passa a procurá-la com o pretexto de uma salvação moral, mas o desejo vence e ele termina o primeiro ato no quarto do bordel, seminu e surpreso com a reviravolta de Geni: esta, depois de provocá-lo, grita como uma virgem: "só toca em mim casando" (a conselho de Patrício).

O segundo ato introduz Serginho. Patrício o chama à cena sabendo que ele virá para denunciar a "traição" do pai à mãe morta. Eliminadas suas próprias barreiras internas, Herculano busca legitimar a relação amorosa. Leva a sério a idéia do casamento, retira Geni do bordel e a isola num velho casarão da família, longe de tudo. Enfrenta as tias mas contemporiza com Serginho, o maior obstáculo. Sugere uma viagem para o filho, impaciente Geni. Na última cena deste ato, ela o recebe reclamando da solidão e comunicando a decisão de voltar para a zona. A chegada de uma das tias à casa traz a notícia que gera a reviravolta: Serginho viu o pai com Geni, bebeu, brigou e foi preso; na cadeia foi estuprado por um bandido boliviano. Herculano histérico acusa Geni que aceita a culpa e monta nova fantasia de resgate: fica junto dele e da família, para ajudar na recuperação do filho.

O terceiro ato é todo dominado pelos movimentos de Serginho, orientado por Patrício. Herculano quer vingança mas nada consegue; a polícia o informa que o ladrão boliviano foi solto. Ele não quer Geni no hospital onde o filho se recupera, mas Patrício convence Serginho a recebê-la e levar à frente um plano para destruir Herculano: numa inversão radical, apoiar o casamento do pai com Geni como ocasião para viabilizar o incesto — o filho fazendo sexo com a mulher do pai. Removido o último obstáculo, o casamento se consuma. A prostituta é absorvida na família e tudo parece em paz, com Herculano iludido pelas aparências enquanto Geni, apaixonada, segue seu *affair* secreto com o enteado. Mas Serginho reserva a todos uma última surpresa: a fuga com o ladrão boliviano. O desdobramento da notícia, revelada com deleite por Patrício, é o suicídio de Geni, restando a fita gravada à espera da chegada de Herculano.



O enredo é folhetinesco, feito de reviravoltas, surpresas e, para auxiliar na abreviação dos entrecchos, temos a estrutura em *flashback* — como em *Vestido de noiva*, *Boca de ouro*, o terceiro ato de *A falecida*. Marca da agilidade do texto de Nelson Rodrigues e suas afinidades cinematográficas que Jabor bem explorou, mobilizando a montagem para a condução fluente dos paralelismos, dos "golpes de teatro". Concentrado na ação e no suspense, ele evitou as cenas que não compõem a espinha dorsal da trama. Ou seja, as conversas de Herculano com o médico e com o padre, figuras clássicas de aconselhamento que são engraçadas pelo *kitsch* filosófico mas exacerbam o lado sentencioso do teatro de Nelson Rodrigues. Nesta linha, suprimiu alguns arremedos de filosofia presentes nas falas dos protagonistas (tipo "o casto é obsceno", "os cínicos enxergam o óbvio") nas cenas que preservou. Na segunda metade do filme, intensificou o uso dos recursos do cinema para detalhes que economizam narrações verbais, notadamente nas situações ligadas à figura do filho, mais autônomo no filme, mais presente

em cena (o episódio da cadeia e do estupro é uma das situações para as quais Jabor inventou a cena e mostrou o que na peça se sabe apenas pela narração da tia). A tendência ao corte ágil e à exploração do jogo de olhares culmina na sequência final, quando, além de suprimir diálogos, Jabor dá um tratamento diferente ao episódio do aeroporto para sublinhar a reação de Geni diante da fuga de Serginho. É o lance chave da adaptação.

Serginho anunciou a viagem, o pai concordou e seu problema foi convencer Geni a se conformar com a sua ausência, supostamente temporária. Tudo se resolve. Na peça, Herculano, Geni e Patrício vão ao aeroporto. No filme, só Geni. A cena se abre com os dois a caminhar no saguão, Serginho preocupado em se livrar dela. Os dois se despedem. O som traz o ruído incômodo de turbina enquanto Geni olha o que supomos ser a caminhada de Serginho até o avião. O primeiro plano dela junto ao vidro do saguão a olhar para a pista sinaliza, por uma alteração no rosto, que o choque da partida traz uma dimensão mais insuportável. Geni desanda a chorar (não temos o contracampo). Novo plano no saguão e vemos Geni desesperada junto a uma das colunas de sustentação, enquanto a câmara-na-mão faz o giro, buscando marcar este momento especial de dor como vertigem. A amplificação do drama prepara o salto para o banheiro da casa onde, diante do espelho, Geni corta os pulsos. O sangue escorre pelo ralo da pia, ela desce para a sala e pega o gravador. Começa aos prantos o seu discurso. Quando vem a revelação maior — "seu filho fugiu com o ladrão boliviano" — a imagem retorna ao aeroporto, agora com a explicitação do contracampo sonogado na primeira versão da cena. O tango de Piazzola irrompe na faixa sonora, Serginho e o ladrão acenam a todos com sorrisos (na verdade, para Geni, que é o foco do olhar que partilhamos). Voltamos à casa onde ela, enrolada no lençol branco e manchado de sangue, continua sua gravação e roga suas pragas contra a família de Herculano. A montagem paralela introduz imagens do marido no carro a voltar tranquilo para casa (material já visto na abertura do filme, situação em que partilhávamos da perspectiva dele e não da de Geni), alternadas com a agonia da mulher. Repete-se a chegada, sua procura por Geni que sabemos caída no meio da escada. Sua atenção se volta para o gravador a girar no canto oposto da sala; ele arruma a fita para ouvir, intrigado. Sem demora, saltamos para a última imagem: Geni morta, em primeiro plano, com a boca e os olhos abertos, ainda ao som de Piazzola que pontuou todo o filme.

Este final, mais do que agilidade, efeito, ressalta uma significativa escolha de *Toda nudez* de Jabor: o que importa é o drama de Geni. O rosto de Herculano desaparece antes de ouvir as revelações humilhantes, ironia a diminuir sua figura de pai iludido. A imagem de impacto é da mulher. Se Herculano beira o ridículo, o desespero e morte dela trazem o contrapeso sério-dramático, numa combinação que marcou todo o *affair*. Mescla de humores (e gêneros) presente até o final, pois a reação exasperada da mulher diante da perversidade incorrigível da família, embora seja a consumação de sua desgraça, tem como fonte algo que, numa visão descomprometida, levaria ao riso. Estamos, portanto, identificados com

Geni pelo que ela nos seduziu como força vital, transparência, mas separados dela pela percepção do equívoco presente em seu esforço. Desde o início, sabemos o quanto ela semeia vida em campo minado e sua ingenuidade, louvável na dimensão afetiva, é fraqueza no plano das artimanhas. Geni morre destruída pela família em função de sua própria vulnerabilidade, cujo foco é, desde o início, seu sentimento de culpa. Este se articula à sua síndrome de resgate dirigida ao outro (é sempre o motivo de seu envolvimento, com o pai, com o filho) e à visão lacrimosa de si própria (estou destinada a morrer cedo de câncer no seio, maldição da minha mãe). Não por acaso, são os seus seios (foco maior da vaidade) um alvo forte na lista das imprecações na hora da morte, troféu de exibição que ela então observa com um ressentimento que condensa sua relação final com a vida e sua amargura: toda a sua pretensão soa neste final ilegítima, a ela que acredita em destino e na praga materna. A força de sua decepção define que assumira, para valer, as aparências de seu mundo de esposa burguesa. Seu rosto inerte nos atinge enquanto exprime a derrota de um princípio de vida nela encarnado, mas não pode alcançar um *pathos* de feição universal porque o contexto precário da família rebaixa seu drama pelo que nele existe de coagulação de uma norma moral, de um estilo de vida e de um mundo de cultura já sem vigência plena. Tal mundo é vivido na tela como atualização de clichês, reativação em laboratório de um princípio de autoridade arcaico. O filme de Jabor se faz permear inteiro de uma dimensão paródica que diz muito claro que se trata de uma representação que efetiva, pela sua forma, um constante comentário que circunscreve a experiência encenada e avança um diagnóstico sobre os seus limites.

2. A trama dos perversos: da peça ao filme

Cafonas, limitadas, as personagens se atropelam nas opções de curto prazo. O conhecimento, no sentido de visão profunda da sua condição, permanece fora do seu alcance. Excluída a dignidade maior da tragédia, sua experiência é observada de certa distância, ressaltada a maior identificação com a figura de Geni, em oposição à esfera da farsa escancarada própria à família. Tal opção pela prostituta, correlata a uma mudança de tom na observação das personagens, vem alterar a própria estruturação da intriga. Diminui o papel de Patrício que funcionava, no texto original, como o orquestrador de tudo.

Na peça, o irmão de Herculano, figura do ressentimento e da vingança, é quem coloca em marcha os esquemas destrutivos, sabe tocar as pessoas em seus pontos vulneráveis. Tudo se organiza em torno da sua eficiência como condutor da desgraça alheia. É o mestre da manipulação que explora a fraqueza comum às várias personagens, condição terrena que os faz escravos dos sentidos, do corpo. Num mundo em que não há intenções puras a moldar os gestos, onde a força do desejo é irrecusável, o sofrimento

se faz imperativo, e toda ação pode trazer consigo um sentido oposto ao que parece afirmar, confundindo, gerando a sucessão dos equívocos. Este é o mundo desenhado por *Toda nudez* e a função de Patrício, como encarnação do Mal, é fazer tal sucessão chegar a seu termo mais catastrófico. Para depois, como o faz na última cena, ostentar o riso demoníaco diante de uma Geni arrasada, confirmando a engrenagem da vingança como soberana. Ao contrário do que acontece no filme, a peça nada revela no momento da despedida de Serginho no aeroporto. Herculano e Geni voltam para casa sem tempestades. É Patrício quem vai procurá-la, tempos depois, para destruí-la com a "bomba" enunciada com todo o sarcasmo: "Vou contar uma que vai tirar o teu sono pro resto de sua vida... Você não vai dormir nunca mais, nem morta!". Para arrematar, deixa a maldição: "Hei de ver Herculano morto! Hei de ver Herculano morto! Com algodão nas narinas e morto!".

Do primeiro ao último lance, com Patrício no comando da engrenagem, as vítimas se movem num jogo de estímulos e respostas de fluência extraordinária, mas sua tônica é a de um mecanismo. Embora exibam certa exuberância, uma intensidade de paixões que lhes dá encanto, prevalece a maquinação de Patrício, o *meneur du jeu* do teatro das ilusões vivido por Geni e Herculano. Nesta farsa, há um claro empenho na desmoralização da autoridade paterna, não propriamente em favor de Serginho como aconteceria em certas comédias mais otimistas cujo princípio motor — vitória do filho sobre a autoridade paterna, do novo sobre o velho — resultaria numa subversão da ordem ou numa união utópica ao final, afirmadora da vida. A derrota de Herculano atinge um *paterfamilias* desde o início desautorizado, tipo que adquire, no desajeito, até foros irreverentes ao desafiar os preceitos familiares. Há uma conotação negativa nesta vingança do filho, acima de tudo porque investe contra Geni, sua maior vítima, com todas as filigranas do cinismo. Seu gesto resulta ambivalente: atua como agente da tradição (vinga a figura da mãe "traída" pela insistência de Herculano em viver) e contribui para a mortificação exigida pelas tias; ao mesmo tempo, é um pólo de subversão, encarnando tudo o que de mais temível assombra a família patriarcal: incesto e homossexualismo. Reforçando um dos lados do jogo, a peça sublinha a vitória, não de Serginho, mas de Patrício cuja vingança e sarcasmo contaminam o gesto final do sobrinho, reforçando sua dimensão de piada que sela a decadência da família. Ao cair o pano, a voz agoniada de Geni acentua o efeito do gesto sobre ela, figura simpática de ex-prostituta manipulada sem nenhum escrúpulo no ajuste de contas do bando familiar. A vitória do esquema mortífero, identificado à família, compromete Serginho, impedindo que ele constitua um novo pólo de identificação. Fica a perspectiva mórbida de uma queda geral, inexorável.

No texto *Toda nudez*, este diagnóstico de miséria humana exclui o ponto de vista de qualquer das personagens como centro de valores. Isto vale também para Geni, embora, tecnicamente, seja seu o foco da narração — a voz no gravador — e seja ela a figura mais forte, mais vital (a preferência de Jabor já está contida em germe no próprio texto). Sua voz na moldura do relato é decisiva na intensificação do drama mas a ação que seguimos dá

maior espaço para Herculano, pivô dos conflitos, alvo maior de Patrício. A mediação de Geni cria o movimento circular que reserva para o fim a grande revelação mas os eventos se apresentam sem levar em conta esta mediação. O mundo de Herculano e Geni parece observado de um ponto de vista superior, de quem "sabe mais"; alguém que pode dizer, como Patrício, "conheço o meu povo" — ou seja, os seus "vícios" — e seguir a consequência lógica de sua hipótese, de resto confirmada pela configuração da trama.

No filme de Jabor, Patrício age como na peça, mas somente até o momento em que instrui Geni na conquista definitiva de Herculano — o lance do "só toca em mim casando" — e faz a última sabotagem escrevendo para Serginho. Depois, desaparece, não sendo sequer mencionado nos episódios subsequentes: ele é a figura do "primeiro ato", preparatória, que some de cena quando Serginho chega para compor o triângulo. O jovem vem do colégio para participar das ações com autonomia. Mesmo a reviravolta maior da permissão do casamento, com o toque perverso, é algo que se engendra totalmente em sua cabeça, quando ele escuta a conversa do pai tentando impedir Geni de entrar no quarto. O filho de Herculano substitui Patrício como construtor de armadilhas e sua vingança assume um tom mais espetacular no filme, como na cena do aeroporto, onde seu irônico aceno agride diretamente o olhar de Geni, como observei, associando de forma mais direta seu gesto final e a morte dela.

Com a ausência de Patrício na segunda metade do filme, o mundo das personagens perde este tom de puro reflexo, e a maquinação infalível deixa de ser o centro quase exclusivo na impulsão do enredo. Emergem seres com maior desenvoltura, livres da parábola central do antagonismo entre os irmãos — um eixo fundamental da peça que situa Patrício na estirpe de Caim. O papel de Geni como ponto de condensação do drama se reforça, o que dá maior espaço à interpretação de Darlene Glória, fazendo da prostituta uma personagem solar, de modo a reforçar o impacto de seu rosto inerte, ainda com as marcas do drama, ao final, imagem que coroa o sistema de sinais que, ao longo do filme, sublinhou o conflito vida/morte. Tudo confirma Geni como figura positiva maior, embora seu sacrifício não configure nenhuma promessa de redenção, apenas a vitória de uma pulsão de morte a atingir a figura luminosa que, no entanto, carrega também ela própria as "falhas" que marcam a sua atração abismal pela família.

Há precariedade de pensamentos e gestos, falta maior envergadura às personagens, mas elas não se reduzem a marionetes em seu debate com desejos, ansiedades, sentimentos de culpa paradigmáticos; material nada alheio à experiência da platéia que encontra, assim, um espaço maior de identificação, especialmente com a prostituta. O que não impede o filme de ser incisivo na observação dos pontos cegos, deixando claro um "ver mais" que, ainda assim, procura manter o vínculo, um estar perto das personagens. Não sai de pauta o riso de um observador externo do *imbroglio* de Herculano, Geni, Serginho, as tias, o ladrão boliviano, mas este riso não tem o sarcasmo do de Patrício, nem o mesmo teor de fatalidade inscrito no estratagema infernal que comanda a peça.

Produz-se, digamos assim, uma especificação temporal do drama que passa a se desenvolver dentro de um marco que institui os limites das personagens — e muito de sua infelicidade — como um dado de pertinência a um mundo sociocultural marcado por valores e costumes caducos, deixando de instituí-las como alegorias de uma condição humana universal. O que observamos assume um solo histórico mais definido, de modo que a derrota de Geni e a *débâcle* do sonho de Herculano emergem como um comentário dirigido a um tipo de sociabilidade. A "falha" de Geni se identifica com sua internalização de um código moral em contradição com seu impulso de vida, código que vive a sua versão tardia, portanto caricata, exatamente nesse mundo para o qual ela é atraída: o da "família maldita". Esta compõe, enquanto microestrutura, um quadro de tristeza inevitável, experiência de conflito extremado entre desejo e moral que resulta num processo de mortificação já em estado avançado, paroxismo de castidade que resulta em sua antítese. Oscilação entre excessos, o mundo das personagens não conhece a justa medida. O conflito é total, abrange todas as esferas; o que faz *Toda nudez*, filme, utilizar o estilo como fator de qualificação das experiências. De um lado, apontando as afinidades entre o drama moral e a configuração material bastante peculiar do mundo das personagens, *kitsch* em suas superfícies, cores e formas. De outro, articulando gesto e entonação dos atores com uma trilha sonora que traduz a experiência em termos de um dado de cultura de leitura fácil e estereotipada. Melhor exemplo disto é o da elaborada sequência do telefonema, em que Herculano fala do "orelhão" e Geni está na boate, tendo ao lado Patrício. A conversa e a agonia dos amantes, seu jogo adolescente de falsas rejeições e pequenas chantagens, choros, gemidos, tudo é pontuado, em surdina, pela voz de Roberto Carlos a destilar uma das peças de seu repertório romântico. A cena é longa e tira efeito da observação prolongada dos trejeitos de Geni, das contorsões de Herculano e do escracho de Patrício em sua última intervenção. O gesto dos atores traz a expressão exagerada. Em contraposição, a música de Roberto Carlos atualiza o padrão coloquial do correio amoroso numa tonalidade que põe entre aspas o drama das personagens, definindo o teor do sentimentalismo tardio de Herculano e Geni cujas aflições são observadas neste semi-envolvimento bem humorado. E o par romântico tem dentro da própria cena o seu mais sarcástico comentarista: Patrício (toda a sua perspectiva se exhibe no rosto e no tom da fala de Pereio). O *affair* Herculano-Geni encontra neste ponto uma condensação de seu lado comédia, impresso na desproporção entre suas aflições e a natureza do obstáculo, dado desqualificador de seus excessos. No final, se Geni sai dignificada, Herculano é o alvo maior da ironia. Em sua afetação adolescente, é a personagem humilhada, figura paterna sem comando que não consegue proteger Geni da vingança da família. Resulta, assim, anti-herói de uma versão tropical de romance gótico: a mulher aprisionada na mansão mórbida é vítima de forças ligadas ao passado que não aceitam que ela tome o lugar da figura morta.

3. A comédia de Herculano

No mundo de *Toda nudez*, a autoridade do chefe de família não constitui propriamente uma ameaça e sua própria desventura, nos termos em que se dá, desautoriza o código que o orienta. Ao observá-lo, o filme reconhece o que há nele de mais vivo em contradição com a norma; no entanto, prevalece um olhar desqualificador do seu estilo preso a configurações de sentido já prefabricadas.

De começo a fim, Herculano está instalado num mundo material repleto de marcas de outro tempo (incluídas as tias, como lembrou Sábato Magaldi a propósito da peça); quando sai, desfila pela rua debaixo do seu guarda-chuva preto ou dirige um carro importado que, pela antiguidade, já não mais sinaliza *status* mas decadência. Sua primeira imagem no momento de luto fechado puxa pelo grotesco ao focalizar seu pé vestido de meias pretas e ligas antiquadas; seu rosto de bigodes espessos busca um ar de seriedade que nunca convence, tornando cômica sua figura sempre pouco à vontade no papel de autoridade em qualquer esfera. Expressão e gesto em geral contradizem a pregação moral ou a ordem dada, tomando seu processo de enunciação sempre ambíguo, apto a afirmar sua adesão à demanda do corpo quando sua fala proclama virtudes do espírito. Ele tem seus instantes de franca comédia quando programa o seu teatro e confia em sua capacidade de disfarçar sentimentos ou de convencer através de chavões, num esforço em seguir um modelo de consciência repressivo quando sua ação já demonstrou o contrário. A interação com Geni oferece a ocasião para o desfile de incoerências que tornam sua figura relativamente simpática apesar de tudo o que ele ostenta de precário. Seu trunfo, não muito nobre, ao representar os interesses de um mundo acanhado e mesquinho é o fracasso de seu projeto patriarcal, a sua incompetência em realizar o ideal ascético. Tal distância entre ideal e *performance* às vezes o faz ridículo mas atesta vivacidade, condição para o *affair* apaixonado com Geni. O sexo define o encontro das duas naturezas e seu toque obcecado gera os estratagemas para viabilizar uma relação cada vez mais cercada de ironias, Romeu e Julieta às avessas que segue caminhos opostos ao da sublimação e culmina no casamento. Normalização caricata e fatal, pois Geni, no papel de esposa fiel e madrasta empenhada, vê se instalar em sua vida a cisão radical entre fato e aparência, num mergulho na normalidade burguesa que lhe é fatal. Seu toque masoquista e sentimental marca a sua pertinência a um mundo de obsolescências onde a tonalidade possível do infortúnio é a tragicomédia.

Nesta fronteira, move-se o texto de Nelson Rodrigues e Jabor sabe bem explorar o material de origem, conseguindo as condensações geradoras de uma *mise-en-scène* que compatibiliza os excessos de fala e gesto com os excessos da cor que oscila entre as sombras da família e o colorido berrante do mundo de Geni (ou do ladrão boliviano, na perspectiva de Serginho). O essencial é ter encontrado este efeito pelo qual o excesso se

mostra ao mesmo tempo positivo e negativo: vital, expressivo, porém *kitsch*, estereotipado.

A desmedida marca a configuração plástica dos espaços, em consonância com emoções, gestos, enredo. É a lei da "expressividade total" do drama. Valores morais, sentimentos e intenções devem encontrar um canal de projeção na superfície do corpo e das coisas, definindo uma transparência do mundo ao sentido e uma vocação das "essências" para alcançar tradução material visível. Não por acaso, o conflito vida/morte gera, na composição dos ambientes, esse uso ostensivo de cores e formas para figurar o contraste entre os valores opostos. A casa da família na cidade é exageradamente lúgubre, coalhada de móveis antigos e escuros, com ar de sacristia de igreja antiga; o arcaísmo é sua marca e tudo compõe um espaço evocador da morte. Em oposição, o bordel de Geni ou mesmo a boate onde ela canta são banhados por uma luz forte refletida em vidros de cores variadas, e sobre Geni se projeta uma luz amarelada que ressalta o que há nela de energia, *élan* vital, incluído aí o *kitsch* do cabelo oxigenado e o tom forte do batom. A mansão para onde Herculano a leva quando a retira da zona traz todas as marcas do abandono, morte, ruína, só questionadas pela ação de Geni que abre as janelas, retira os lençóis que cobrem os móveis e traz um sopro de vida ao lugar, no entanto, sem alterar o que há de estrutural em sua morbidez de cores escuras, coisas antigas, carência de luz, numa espécie de sinalização do aspecto efêmero de sua intervenção: o espaço em que ela se suicida mantém os mesmos traços essenciais de quando ela aí penetrou da primeira vez, tentando lhe dar vida. O colégio de Serginho reproduz a tonalidade da casa paterna; o primeiro encontro de Herculano com o filho tem como palco o cemitério. Em todos estes casos, o filme não economiza planos gerais, passeios de câmara-na-mão capazes de reiterar este efeito, torná-lo ostensivo.

O percurso de Herculano define um gradiente: ele sai da proteção tipo urna mortuária da casa das tias para o bordel, sem que o vejamos circular pelas ruas, reforçando-se a seca oposição dos dois ambientes; após o primeiro encontro com Geni, no período de hesitação entre os dois impulsos, ele é visto à luz do dia (primeira vez ao sol) mas debaixo do esdrúxulo guarda-chuva, vestindo um terno preto em pleno Rio de Janeiro. Na noite em que liga para Geni, o fundo preto e o terno preto fazem o contraste com o amarelo forte do "orelhão" e com o brilho dos faróis, contraste a emoldurar a expressão exagerada da dor pela distância mantida em função do preconceito. É preciso chegarmos à cena em que toma coragem e propõe o casamento para que vejamos Herculano num espaço cheio de vida numa rua do centro em pleno dia, sem proteções, sem a feição grotesca do viúvo enlutado. Neste momento, a Geni que aceita a proposta de Herculano vive seu momento derradeiro de circulação livre pelos espaços da vida; a partir deste instante fugaz de felicidade escancarada no meio da rua, ela será introduzida no mundo soturno do casarão onde terá seu fim. É significativa, nesta linha, a insistência de Herculano para que ela fique só, não abandone a casa em hipótese alguma, gesto de confinamento

preventivo — antecipação simbólica da morte — que resulta irônico pois o adultério se desenha dentro do próprio espaço da casa.

A família engole Geni que, deste modo, sela de vez sua substituição da figura materna — aquela que morreu de câncer no seio. Com ela, Serginho ajusta as suas contas de amor e ódio, de entrega e traição, invertendo a relação de poder com o pai e preparando a fuga. No final, resta a triângulação dos espaços: o do aeroporto, janela para o mundo (aberto a um Serginho vitorioso); o da velha mansão isolada, palco do suicídio; o do descenso que marca o retorno de Herculano a este espaço gótico, num percurso da praia à Zona Norte, ao som de Piazzola no conversível.

O termo final da comédia de Herculano implica colapso e humilhação; não há nem mesmo o interesse em verificar a sua resposta às revelações. Para observar a resposta de um pai de família, às voltas com uma experiência igualmente abismal, é preciso cruzar o caminho de Sabino, o protagonista de *O casamento*, o filme seguinte de Jabor.

4. A débâcle total

Em *O casamento*, Jabor radicaliza sua lida com o tragicômico numa *mise-en-scène* agressiva, de um grotesco quase insuportável. Este vem das próprias situações focalizadas mas sua contundência maior resulta de uma opção estilística: diante do dado incômodo, insistir, expor as feridas, graficamente. A figura do pai dilacerado chega aqui a seu ponto limite e o impulso incestuoso ganha expressão literal. Não se trata, como muitas vezes em Nelson Rodrigues, da força de desejos deslocados que recaem sobre a sobrinha, a cunhada, o primo (que é o irmão que a personagem ignora ter). Aqui, o desejo do pai pela filha traduz-se em ação, resulta em fiasco. E a expiação da culpa encontra nova variante: ao invés de agressão ao corpo, mutilação, suicídio, temos a solução religiosa, o salto do protagonista para o delírio messiânico.

Sabino é o empresário que transforma as 24 horas que antecedem o casamento da filha numa experiência *sui generis*. O que antes aparência e ordem conseguiam revestir entra agora em colapso; as comportas se abrem e seu percurso faz convergir velhas questões pessoais de "foro íntimo", precipitando incidentes que acabam por envolver muita gente. Ao contrário do que acontece em *Toda nudez*, onde o esquema da obsessão é mais fechado, as ações do protagonista definem um embaralhamento maior das esferas, pública e privada. O drama doméstico vira notícia e a conjuntura social é referência para as tensões do pai-empresário às voltas com desejo e culpa.

No começo do filme, encontramos Sabino na manhã do dia do casamento, quando acorda de um pesadelo e passa a perambular pelo apartamento de homem rico, como que perdido. Algo de grave parece ter provocado uma ruptura, algo que será revelado através de um longo

flashback. É a estrutura circular começando pelo fim, como em *Toda nudez*. Jabor quer intensidade dramática e opta pela condensação que o *flashback* favorece. Segue as várias linhas de ação do romance cujo enredo é intrincado, difícil de expor em cem minutos de cinema. A menos que se opte por uma aceleração dos eventos que leve a narrativa ao limite da histeria, alternativa que o cineasta escolheu. Resultam poucas supressões, de cenas, de personagens secundárias. A diferença maior está na forma do relato. Sabino, no romance, tem a descrição de suas ações entrecortada o tempo todo pela exposição de pensamentos, desejos, associações grotescas, num ágil retrato de sua vida interior em que se confrontam, minuto a minuto, norma moral e sensualidade. No cinema, a opção pela fluência afasta a adoção deste método e Jabor busca recursos cênicos (gestos, olhares, composição dos ambientes) para trabalhar o universo mental do protagonista. Seu imperativo maior é a velocidade, o efeito dramático que vem das reviravoltas, e o filme se expande por toda a cidade, envolvendo igreja, polícia, imprensa, pequenas multidões, uma série de incidentes encadeados ou recordados. A regra é ajustar o encaixe das peças da engrenagem, buscar um efeito de totalização, ressaltar a impotência das personagens em segurar a trama que parecem não entender, embora sua tônica seja a constante "falação", o transbordamento, uma compulsão a se exhibir, confessar.

Esta idéia de uma força que arrasta encontra na "enchente" — plethora de transbordamentos — a sua metáfora central: na apresentação e no fim de *O casamento*, os créditos se sobrepõem a imagens de inundação das ruas do Rio de Janeiro, imagens destes dias de calamidade pública em que tudo é desabrigo, grupos de resgate, bombeiros, enxurradas arrastando objetos, gente com água até a cintura, podridão à vista, anúncios de peste. Desenha-se um painel que, no início, se encerra com a exibição ostensiva de ratos mortos em primeiro plano, trazidos por meninos pobres a catar lixo na praia. O filme é pontuado por uma cena-pesadelo recorrente que faz destas imagens do dilúvio urbano, além de metáfora totalizante referida a todos os processos, uma evocação do lugar social do protagonista cuja área de atuação é a da construção civil. Ou seja, o universo de negociatas e corrupção, das especulações que subordinam a qualidade de vida na cidade a interesses privados e clientelismo político, área emblema da modernização brasileira e seu estilo. Coloco ênfase neste ponto em função da escolha de Jabor que introduziu dados ausentes no romance. Primeiro, inscreve a atividade empresarial de Sabino na esfera da culpa: no filme, à questão do incesto se acresce a dos desabamentos na cidade (Sabino diz agoniado: "Não tenho culpa"). Segundo, articula o público e o privado através do próprio pesadelo de Sabino, imagem recorrente ao longo do filme, que associa a idéia de desastre à sua figura.

A primeira versão do pesadelo se dá na abertura do filme, saída das imagens de enchente, operações de resgate e ratos de esgoto. Ele se vê pobre, com roupa de peão de obra, suja de sangue, em plena rua, cercado de companheiros a operar britadeiras; grita com as mãos segurando a cabeça, como que acometido de uma crise insuportável. Desta vez, e

somente aí na abertura, esta cena infernal se encadeia com um momento chave do passado, o da morte do pai: no quarto simples, o velho agonizante diz as últimas palavras ao menino aflito — "homem de bem, seja um homem de bem". Sabino acorda. Perambula pelo apartamento; olha-se no espelho e repete "homem de bem" com uma expressão de promessa frustrada. No quarto da filha, observa angustiado o corpo quase nu de Glorinha que finge dormir (mais um lance de sedução). O vestido de noiva pendurado no meio da sala anuncia o elemento chave do drama. A partir de tal abertura, espera-se que o escatológico faça parte do jogo. A tessitura das ações e dos ambientes o confirma.

O *flashback* se faz de uma série de revelações, do envolvimento de Sabino e de sua filha com o que, em princípio, ele projeta na esfera do obscuro: é a masturbação da mãe, que testemunhou quando criança, é a penetração anal de que foi vítima quando adolescente, é o defloramento da filha num contexto mórbido que entrelaça sexo e morte, são as variantes de sado-masochismo que marcam sua relação com a secretária Noêmia e a de sua filha com Antônio Carlos, o filho do dr. Camarinha, o ginecologista da família.

O primeiro lance da recapitulação, dia de véspera do casamento, é a revelação de Camarinha, mestre no libelo acusatório (dirigido a si e aos outros), figura ressentida a amargar o suicídio do único filho. No escritório de Sabino, ele anuncia que o futuro genro do empresário é um "pederasta" como observa de boca cheia, flagrado a beijar o seu enfermeiro *gay* no consultório.

Sabino, em princípio chocado, acaba por diluir a "bomba" no fluxo de sua própria ansiedade, nada decidindo. "Casamento não se adia" e há o interesse da empresa (a coluna social, o convite aos poderosos, a imagem de prosperidade). Minimizando as pressões externas, ele mergulha numa viagem interior em que vale, mais do que o dever de pai ou o interesse de empresário, o ciúme e a dor da entrega da filha, destino inaceitável. Passa o dia a lidar com ações atropeladas que aplacam a tensão sexual (associada ao desejo da filha) e o sentimento de culpa. A situação gera uma compulsão a confessar, abrir feridas antigas. Vai à igreja mas pouco fala da cerimônia do dia seguinte; entra em surto histérico, vomita, balbucia frases sobre a corrupção da humanidade, a decadência, e acaba por relatar o fato "vergonhoso" da infância (a masturbação da mãe, que o filme apresenta puxando pelo grotesco da figura materna). Ansioso, sempre em movimento, ele telefona para sua secretária Noêmia, de um boteco, e a convida para um encontro. Este se dá no quarto precário de um apartamento de mulher pobre que Sabino aluga para curtas permanências (cenário adequado à sua relação conflitiva com o sexo). Ele é cruel com Noêmia que, deslumbrada com esta primeira vez, suporta. Na cama, ele salta para o pólo masoquista do teatro e relata a ocasião em que foi estuprado pelo garoto mais forte. Obcecado pela virilidade e, tal como Camarinha, preocupado com a "enchente" de homossexualismo do mundo moderno, Sabino revela este dado central de seu imaginário (confissão feita a Noêmia, a quem ele despreza) e termina

clamando por Glorinha, explicitando a função de tal sexo extemporâneo no meio do dia, a seco, sem nenhum encanto. De volta ao escritório, a agressão continua, pois sua tática é a transferência da culpa. Ridículo, acusa Noêmia de "profissional", ameaça matá-la. O telefone interrompe sua investida: é Glorinha lembrando do compromisso do fim da tarde, a conversa especial, um "papo como nunca".

Pela manhã, ela fora recebida no escritório como uma deusa e o pai, esquecendo as revelações do doutor, se entregara ao culto da filha mimada, sem se importar com seu à-vontade diante da adoração desmedida. No caminho da praia, ao cair da tarde, ele oferece de novo a Glorinha o comando da relação. Ela imprime à conversa um tom de jogo da verdade, onde o "dizer tudo" parece levado ao paroxismo. Sabino dirige o carro e dá respostas curtas, procurando uma argumentação convencional em defesa da moral familiar, dos bons sentimentos. Mas a firmeza com que ela diz ser impossível que ele goste da mãe dela aguça aquela disposição do pai a confessar que sabemos "a todo vapor" neste dia. Ela reforça: "eu não gosto da minha mãe, nunca gostei; não gosto do meu noivo". Aos poucos, Sabino sai da postura paterna convencional e assume o jogo de sedução. Reconhece não gostar da mulher. Já na praia deserta, sentam na areia e Glorinha continua a pressão pelas verdades maiores, lançando a frase definitiva que dará coragem ao pai para o salto mortal: "só gosto do homem que sou proibida de amar". Julgando o terreno livre, Sabino não se contém e dá um beijo na boca da filha. O que produz o pior dos efeitos. Glorinha se levanta, misto de choque e indignação; afasta-se gritando "não", repetidamente, quebrando as regras do jogo e deixando o pai perdido no vazio. Sem saída, Sabino se explica, diz que ela entendeu mal. Mas seu destino é correr atrás da filha inutilmente, decomposto. A valise aberta a derramar documentos na praia.

De volta à casa, Glorinha diz secamente à mãe "papai tentou me violentar" — frase que não gera nenhuma reação. Eudóxia vive as convenções e zela pela políptica da família.

5. Sabino e a culpa universal

Sabino, assumindo sempre a posição de vítima, vive toda a crise como um melodrama que Jabor assume, interessado nos excessos, mas emoldura com cuidado para deixar claro que o calvário do pai não pode ser tomado inteiramente a sério. Nesta ironia, o filme é notável, mas tal rendimento não se repete na exacerbação séria das paixões em estórias paralelas, lugar de radicalização do patético que faz um jogo de espelhos, nem sempre feliz, com a estória central.

É o caso do drama de Xavier, o gráfico que encontrou Noêmia num ônibus e ousou uma paquera que deu início a um *affair* espremido no dia-dia, convivência sem nenhum colorido que expõe as vicissitudes do amor

na esfera do pobre, o lado grotesco da carência material que sabota a relação. Xavier é casado e sua vida conjugal está reduzida ao binômio enfermeiro/paciente, assumida aqui em sua acepção mais grotesca: a mulher tem lepra, está cega e cheia de chagas (o filme expõe o lado repulsivo da figura até o fim). A doença emblemática, afora todas as carências, faz do casal o pólo extremo de miséria no mundo. Sim, porque, além da identidade na frustração (Sabino-Camarinha-Xavier), há uma hierarquia dos seres na humilhação. Xavier está no último degrau da escada, esta que gera a ciranda: Glorinha humilha Sabino que humilha Noêmia que humilha Xavier que mata a namorada, a mulher leprosa e se suicida.

A tônica de todas as relações é a dominação. Se a condição de classe oferece a Sabino um espaço de poder, onde a vítima maior é a secretária, o gráfico melancólico é a figura masculina de fragilidade extrema. Passivo, explode quando o ressentimento acumulado exige a agressão indiscriminada. Neste dia em que tudo se precipita, Noêmia, iludida pelas atenções de Sabino, "dá o bolo" em Xavier, preferindo, no final da tarde, esperar o patrão que saiu com Glorinha dizendo "voltarei". Xavier se exaspera com a indiferença, implora explicações que ela não oferece. Diante do silêncio, ele se afasta mas acaba voltando ao escritório para matar Noêmia a facadas, ritual que o filme sustenta por alguns minutos até que o corpo da secretária se misture a uma poça de sangue. Iniciada a reação catártica, Xavier vai para casa, liquida a mulher cega a queima-roupa e se suicida com um tiro na boca, numa cena em estilo *tableau* de teatro popular, levando o desconforto da platéia ao limite: cruel na observação, a câmara segue, passo a passo, o colapso de Xavier e sua violência.

Findo o *flashback*, voltamos a Sabino, à fossa após o fiasco da tarde, ao pesadelo noturno mostrado lá no início do filme, ao pai diante do vestido de noiva. Ele adentra o novo dia pacificado, manso, cumprindo o dever paterno com serenidade: "o importante é o casamento", repete com um ar de sabedoria que todos estranham. Nem mesmo a notícia da morte de Noêmia (a quem ele, na raiva, ameaçou) parece abalá-lo, apesar da visita incômoda da polícia que, de resto, lhe dá a explicação para o caso: crime passionnal. Na cerimônia, ele mantém o ar beatificado, ouve o padre apocalíptico falar sobre nossos pecados — "devemos assumir a nossa lepra". Ao final, se retira, abandona os convivas e vai para seu escritório onde encontra a polícia e uma multidão de curiosos. A situação pública oferece a ocasião para seguir as palavras do sacerdote e Sabino toma a palavra para dizer a alto e bom som: "ontem eu matei Noêmia, minha amante, neste escritório... eu sou o assassino".

Tal declaração pública vem culminar a série de confissões feitas por Sabino nestas 24 horas de crise: era preciso chamar a si os pecados, "assumir a nossa lepra", atingir o ideal do "homem de bem" e ganhar a paz dos santos. Ele apresenta, de boa vontade, as mãos para serem algemadas e é conduzido pela polícia. Cercado por uma multidão, ele sorri, como que triunfante, com os olhos voltados para o céu, aparentemente livre de toda a servidão humana.

Pelo teor das peripécias de *O casamento* e pelo estilo da *mise-en-scène*, é notório o quanto a resolução final de Sabino se apresenta como uma "imitação de Cristo" que, em verdade, não encontra o contexto adequado para a significação desejada. A "grande cena" é observada por uma câmara que está longe de partilhar sua fé na força redentora da confissão. A marcha nupcial retorna ironicamente para embalar sua imagem de santo onde ecoam as palavras ridículas do padre, a fraqueza de Sabino ao longo das aflições diárias, o cenário precário de sua prisão. Tudo projeta sobre seu gesto um senso de repetição de um clichê irremediavelmente deslocado. A narração do filme e a personagem não observam a "iluminação" do mesmo ponto de vista.

Sabino opta pela renúncia maior quando as aparências estão salvas, o casamento consumado. Se Xavier resolveu a crise interior pela violência e o suicídio, ele encontra saída na confissão pública, assumindo, assim, a prerrogativa do pobre — o lugar dos Xavier — na crônica policial. Seu gesto, no entanto, não se desenha com a força redentora que ele supõe ao ser seguido pela multidão algemado. Observando sua viagem espiritual com ironia, o filme sublinha sua posição de burguês patético, de pai derrotado que, embora encontre elevação em pleno desespero, na verdade partilha da mesma impotência com as outras figuras masculinas: Camarinha, Xavier e os demais.

6. A femme fatale e sua geração

A regra do filme é a composição de traços bem demarcados. No caso de Glorinha, há desde o início uma câmara disposta a "flagrar" seus traços de sedutora, numa observação que a realça como a figura mais interessante, pelos encantos, mas guarda distância. Na manhã do escritório, toda a ênfase recai sobre a fascinação do pai, as coquetarias, provocações, não faltando o toque de sadismo quando ela anuncia sua visita a Camarinha, chamada pelo doutor que prometeu "revelações". No consultório, ela vai adiante no seu jogo de sedução, fazendo da confissão uma estratégia de desafio, não de autopiedade. Nua no consultório, ela desconcerta o médico: "quero que o senhor me examine para comprovar minha virgindade". O exame é forma de iniciar a confissão que mais interessa: quem a deflorou foi Antônio Carlos, o filho de Camarinha, que se suicidou menos de 24 horas depois.

O teatro de Glorinha é uma versão sem culpa da mesma compulsão a unir sexo e confissão vivida por Sabino: ela desafia, seu gesto é afirmação de poder; o pai se humilha, exhibe fraqueza. Na alternância dos percursos, enquanto o pai se fixa nos traumas associados com impureza materna, masturbação, penetração, Glorinha circula no labirinto da virgindade perdida. Nos dois casos, trata-se de evocar o cenário grotesco da iniciação sexual, alheio a qualquer elevação, respeito humano, bons sentimentos. Divórcio entre corpo e espírito que envolve a acumulação de sinais de

degradação de modo a desenhar o defloramento de Glorinha como um ritual nos antípodas da norma instituída. O cenário deste ritual não é a prisão onde o canto dos detentos embalou o estupro de Serginho; o momento da passagem se afigura aqui na visita de Glorinha, Antônio Carlos e Maria Inês ao casarão decadente da Zona Norte, onde o enfermeiro *gay* do dr. Camarinha procura executar seu plano de vingança contra o passado de brutalidades do pai, ora imobilizado numa cadeira de rodas em função de um derrame. Sua idéia é deixar-se penetrar pelo namorado à vista do velho e dos amigos interessados no espetáculo, estes que vêm da Zona Sul como *voyeurs* à procura do estímulo forte e se retiram tão logo tenha se dissolvido o clímax, indiferentes ao pânico do enfermeiro ao final. Logo que se arma, a situação horroriza Glorinha, que protesta, atrapalha o enfermeiro, mas se excita e acaba indo para a cama com Antônio Carlos, até então parceiro de um jogo de agressões e desafios que envolvia a triangulação com Maria Inês. Eles fazem sexo em presença da amiga, enquanto o pai do enfermeiro morre em meio à confusão. No filme, o leque de transgressões expostas não atinge o paroxismo do romance (Jabor atenuou um pouco o episódio), mas a dose de morbidez da cena é suficiente para definir o teor da iniciação.

O ritual macabro deixa a sua marca mas a associação entre sexo e morte recebe um lastro ainda maior algumas horas depois. Antônio Carlos, que antes só montara cenários de niilismo e promessas de suicídio, telefona para Glorinha com ares de redenção eufórica, falando de amor, novas luzes. Ela o rejeita, com frieza, sabotando sua especial exaltação da vida ("Glorinha, você pode ter um filho meu dentro de você"). Como resposta, ele joga o carro contra um poste. Ao saber do suicídio, Glorinha entra em estado de choque, teatro da sensibilidade que é mais um lance do seu jogo de oscilações, ambivalências, em que a ação de efeito calculado se embaralha com o desastre provocado à revelia. Conformação de *femme fatale* cuja força de sedução se exhibe inteira na cena da praia com Sabino.

As figuras de pai em *O casamento* estão lá para exibir os momentos de fraqueza, o descontrole na lida com os próprios desejos. No entanto, gestos como os de Glorinha, de Antônio Carlos ou do enfermeiro são decisivos na *débâcle*. Revanche dos jovens que tem sua eficácia mas não define uma superação alegre da figura da autoridade, uma libertação. O casamento, centro das questões, não traz promessas e só exhibe a dimensão perversa que enreda Glorinha no mesmo círculo de manipulação (o noivo continua até o fim uma não-pessoa, uma ausência contaminada por tudo o que se viu de sua geração). Autocentrada, ela é subversiva pela sedução, poder do corpo que Jabor reveste com os símbolos do decadentismo *fin-de-siècle*, apropriando-se do estereótipo com ironia: Glorinha exhibe uma feição de anjo-demônio de inspiração romântica e, na *boutique*, quando se lembra do *affaire* Antônio Carlos, é nítida a citação de um imaginário cuja matriz é Klimt e o espírito *Art Nouveau*. Trazendo os códigos da *femme fatale*, ela se exhibe como uma charmosa flor da decadência que se liga simbioticamente a todo um séquito de figuras frágeis, fadadas ao fracasso. Tal como os companheiros de geração, é regressiva nos esquemas de vingança, de modo

que, em *O casamento*, é a força da repetição que se impõe. Como em *Toda nudez*, não há esperança na tragicomédia.

7. Humilhação do pai e decadência: Jabor e as constantes rodriguianas

O ponto de observação exclui a idéia de Herculano, Sabino ou qualquer das figuras paternas como vilões. Sabino é seguido de perto para expor o inferno de uma subjetividade cindida diante da iminência de uma perda insuportável. No atropelo da crise, ele faz vir à tona o não-dito, sua verdade maior que o põe no caminho da violação de tudo o que sua moral lhe impõe preservar. Minada por dentro, a figura paterna nestes dramas é tanto vítima quanto carrasco numa crise que expõe sua mediocridade. É um novo tempo e ele não se mostra à altura da tarefa que a tradição lhe prescreve; ao mesmo tempo, ela permanece como baliza, a atormentá-lo em meio a um fluxo de acontecimentos que o ultrapassa.

Uma noção do tempo como força de corrosão se afirma, sugerindo a passagem das gerações como movimento descendente de crise. O fracasso e declínio do pai se desenha como vitória de jovens cujo papel subversivo — pela sedução (Glorinha) ou pela violação da norma (Serginho) — não os isenta dos traços de um individualismo perverso que arranha sua libertação. A visão dos filmes define uma ótica moderna disposta a observar com ironia o processo de vitimização das personagens que vivem sua desgraça na tônica da autocompaixão. Reivindicam uma fragilidade, no exagero quase a condição de "inocência desprotegida", que sugere decadência. Condição que os filmes observam sem endossar o ponto de vista de quaisquer dos agentes do drama: somos convidados a rir dos derrotados sem aderir para valer aos vencedores, solução de forma e tonalidade que traduz a idéia de uma ausência de horizontes, para além da ordem em dissolução, no mundo representado.

Serginho e Glorinha, em verdade, podem ser incluídos numa série de personagens jovens com os quais, desde 1968, os cineastas do Cinema Novo tiveram relações problemáticas. Lembremos do retrato de conjunto da juventude em *A opinião pública* (1967), do próprio Jabor; do Joaquim de *Os herdeiros*, de Carlos Diegues (1969), primeira das flores da decadência; de Ana e seu irmão em *Brasil ano 2000*, dos jovens de *Copacabana me engana*, todas personagens irreverentes porém confusas na condução de sua via própria, em geral observados com uma atenção que não esconde certa reserva. Encarados como sintoma, não são vistos como pólo de superação, sujeitos com força maior de afirmação dentro do quadro da ordem familiar em crise. O olhar clínico dos filmes desenha outra perspectiva, divertindo-se com a desestabilização de valores que supõe condenados mas reconhecendo, por outro lado, a instabilidade das novas peças do jogo.

A natureza dos conflitos parece não autorizar a adoção de um vetor de progresso com variáveis bem demarcadas — os filmes não se põem

como porta-vozes de minorias, nem se trata de feminismo ou da análise da unidade familiar como célula de reprodução da ordem econômica. A esfera em que se colocam os dramas — sexualidade, desejo e culpa — ressaltam pulsões que atropelam, não somente o imperativo moral, mas também o interesse material das personagens. Os dramas seguem a tradição que concebe o terreno das paixões como um império de insensatez e desordem, sendo próprio às vítimas destas histórias não se comportar segundo o cálculo ou a busca de conforto ou equilíbrio, mesmo que, a princípio, o cálculo entre em jogo. Geni, antes de conhecer Herculano, manifesta um interesse econômico no estratagema que não demora a se eclipsar diante das paixões; Patrício, na peça, é explícito no cálculo e nos cuidados materiais quando dá seus passos iniciais mas, no final, o que o impulsiona, acima do interesse, é o ressentimento, o ódio mortal a Herculano; este se comporta o tempo todo como um amante obcecado, sem medir os custos da paixão por Geni; Sabino age francamente contra o interesse ao dar o salto, assumindo a culpa quando tudo parecia resolvido. Conciliar o sentimento e o interesse é prerrogativa dos jovens, mais competentes dentro da ordem de coisas em transição, mais à vontade nos imperativos do egoísmo consumista. Insensatas, as figuras mais velhas gestoras do próprio fracasso exibem, mais do que o cultivo da boa aparência, um gosto pelo mostrar o lado "canalha", aviltar-se. A mortificação do eu faz parte da administração do malogro, do sentimento da própria mediocridade, mas essa tônica de colocar-se "nu diante do mundo" é observada como confissão amaneirada que não redime. Sua intenção é proclamar a consciência de não serem exemplos da ordem moral mas o resultado da confissão é atestar seu acanhamento em face das demandas do tempo. Infelizes, tais personagens vivem seus dilemas em termos absolutos mas sua situação, do modo como é tratada, sugere que de nada serve buscarem ressonância cósmica para suas aflições¹. Estão condenados à solidão. O que não impede que, na acumulação seriada de casos, quiprocós e infortúnios, o leque de tramas, considerando o conjunto das peças e romances de Nelson Rodrigues, os encaixe num jogo de permutações de efeito totalizante. Ou seja, os inclua num elenco enorme de figuras fracassadas cuja somatória, pela repetição *ad nauseum*, define um diagnóstico de infelicidade geral, ciranda de frustrações que adquirem nos textos pinçados por Jabor a feição aqui caracterizada.

Sabino, Herculano, Camarinha, Xavier e o pai do enfermeiro cristalizam, com nitidez singular, certamente decisiva na escolha do cineasta, uma constante maior do tecido rodriguiano: o declínio do chefe de família, a figura do pai sem autoridade e/ou marido fraco em seu papel nuclear na composição do clima medíocre, quando não sórdido e criminoso, da vida conjugal, este triste mundo dos Tunicos e Zulmiras, das Celestes e Lelecos, de Noronha e sua Gorda. Neste tecido, o casamento é festival de infortúnios, mostrando inclusive seus efeitos retardados, não poupando nem mesmo viúvos e viúvas que, na emergência das novas gerações, vêm revelados seus vícios de origem, o pecado secreto a manchar percursos insuspeitáveis (no

(1) Peter Brooks, em seu já clássico livro *The melodramatic imagination* (New Haven: Yale University Press, 1976), aponta tal busca de ressonância para a experiência individual como um dado nuclear da imaginação melodramática, forma de pressupor um sentido moral no interior do que ele chama "mundo pós-mítico".

cinema, ver *Dama do loteação e Engraçadinha*). Em face dos ideais proclamados, o desarranjo é geral: na ordem patriarcal da fazenda, desejos não reprimidos instalam uma espécie de darwinismo doméstico cujo horizonte é o extermínio (*Álbum de família*); na família modesta da cidade, a falta de dinheiro catalisa frustrações que corroem a esfera dos afetos, levando as personagens a canalizar seu ressentimento na direção dos que estão mais próximos, num jogo de amor e ódio que tem no estratagema de Zulmira, de *A falecida*, sua versão talvez a mais elaborada; na família rica da cidade, o excesso de dinheiro atíça o prazer do domínio e mima os desejos, fazendo de maridos esbanjadores uma espécie de eterno infante, intragável; e de mulheres embonecadas, mães insatisfeitas e resignadas (*Bonitinha mas ordinária*).

Perguntando pelo foco desta desordem, poder-se-ia encontrar, como acontecia no drama popular mais tradicional, a ação de agentes externos ao espaço doméstico, figuras libidinosas de vilões atrás de bigodes a seduzir, com sucesso, mulheres curiosas que seguiam o exemplo de Eva e recebiam punição exemplar; ou a incomodar mulheres inocentes que provavam sua virtude na recusa tenaz, solicitando a proteção de um marido-pai que comparecia, cumpridor. Neste esquema imperava um sistema ético de separação dos papéis, uns com disposição inata para a virtude, outros para o vício (a mulher sempre no centro do debate sobre as tentações e a força de vontade). Tal obviamente não acontece nas adaptações aqui examinadas como, de resto, na dramaturgia de Nelson Rodrigues, onde a presença de um sistema ético — tão forte na demanda de pureza quanto o do melodrama canônico — não afasta o senso grotesco de realidade, foco de uma concepção da "natureza humana" que é o avesso do ideal. Concepção que, com seu pressuposto de uma corrupção geral e inelutável, faz convergir o postulado do moralista — "o princípio motor de qualquer ação é o vício" — e o senso comum de uma cultura que recebeu o impacto da psicanálise, dos traços modernos de leitura do comportamento. O tom da representação de Jabor — quando a ironia funciona, como em *Toda nudez* e no par Sabino-Glorinha em *O casamento* — traduz de forma interessante esta mescla de apriorismo moral e olhar clínico, pois faz a fatalidade aí implicada perder a solenidade. A vivência sério-dramática do binômio impureza-infelicidade como um destino se põe como traço das personagens, não da narração: esta desenha um mundo que funciona como um melodrama desprovido da intervenção da Providência, por isto mesmo tragicômico em sua expressão da crise de valores.

Abandonados à própria sorte, Herculano e Sabino não emergem de castelos de pureza, pois a unidade familiar está agora longe de ser tomada como centro virtuoso de uma resistência à corrupção vinda do exterior. O contexto social, embora presente, perde potência, não requer grandes especificações, porque a família passa a ser ela mesma o foco do Mal. Na queda de braço universal entre castidade e tentação, a consciência perde, não importando, neste particular, a diferença dos sexos. Tal como a experiência de Herculano o atesta, o dilema de uma castidade sem lugar no

mundo prático não é, nestes dramas, uma exclusividade feminina. Seria ingênuo procurar aqui, tal como em outras peças, a confirmação do estereótipo do "antifeminino" Nelson Rodrigues saído das frases célebres, pois não há discurso sistemático de culpabilização da mulher ou exigência de resignação a todo custo, pelo contrário (neste particular, o drama de Geni e o massacre de Noêmia encontram eco na frustração de Zulmira, no calvário de Lúcia — *A mulher sem pecado* —, de Selminha — *Beijo no asfalto* — e de Judite — *Perdoa-me por me traíres*).

Glorinha, sem dúvida, marca a presença da tradição da *femme fatale*, a mulher como anjo-demônio: ela é mais uma destas figuras jovens, filhas mimadas de pais ricos que fazem da humanidade um instrumento de seus desejos e caprichos, tal como Engraçadinha (*Asfalto selvagem*). No entanto, seja enquanto figura "perversa" de um egoísmo sem limites ou como inocência equivocada, tais jovens são desenhadas como resultado de um percurso familiar onde o "pecado de origem" não lhes pertence. O momento da queda está afeto à geração anterior, responsável última pela desgraça. No xadrez do dramaturgo, o nó da questão é a figura do pai incapaz de cumprir o papel que a tradição lhe reserva, "chefe da casa" que encarna ele próprio a transgressão da norma ou a fraqueza que mina, do interior, a ordem familiar. Não por acaso, é aí que se concentra o lado patético dos desenlaces, quando, como pai corruptor ou marido fraco, a figura masculina fracassa. O malogro é sua condição, seja o discreto aposentado (Alex, o pai de *Dama do loteamento*), o fazendeiro perverso (Jonas de *Álbum de família*), o empresário devasso (o dr. Werneck de *Bonitinha mas ordinária*), o homossexual enrustido (Aprígio, o pai de *Beijo no asfalto*), o político de sucesso (o dr. Arnaldo de *Asfalto selvagem*), o pobre desempregado (Tunico de *A falecida*), o malandro otário (o Leleco de *Boca de ouro*), o contínuo ressentido, arquitraidor de seu papel (o Noronha de *Sete gatinhos*).

Toda nudez e *O casamento* são instâncias em que este declínio da figura paterna ganha tradução contundente. Mais uma vez, o olhar insiste sobre o fracasso masculino, sobre o pai culpado, o marido fraco, o chefe de família cúmplice da dissolução de valores. Figura menor cuja tônica é a desilusão patético-sentimental de feição pequeno-burguesa, a derrota inglória diante de um mundo observado, por sua vez, com desconfiança, desgosto, sem aspectos promissores. Mundo que uma totalização de tipo serial, maquínica, desenha como dispositivo infernal em descenso, literalmente a afundar.

Tal insistência no olhar, nos termos em que se exerce, define uma capacidade de enxergar feridas, e também uma vontade de expô-las, que marca o que Nelson Rodrigues chamou de *teatro desagradável*. Uma das faces deste teatro — o que este expor feridas tem de escandaloso aos olhos de uma elite hipócrita ou de censurável para a polícia — foi observada por alguns produtores de filmes como um bem vindo valor de mercado, ponto de atração pelo *surplus* de naturalismo que o cinema possui na encenação de sexo, na construção de um olhar "devasso". Mas o melhor do elenco das adaptações tomou o "desagradável" num sentido estético mais consequente,

o encaixando na tradição de desafios do Cinema Novo, como em *Toda nudez*, com o adendo, em *O casamento*, da forte inclinação para o grotesco e o abjeto do Cinema Marginal.

O ponto de encontro entre o cinema político dos jovens cineastas e o dramaturgo conservador foi esta tônica do desagradável, esta consciência do caráter agressivo de uma intervenção no espaço da cultura que assume o seu lado de "diatribe moral"², advertência. Ao comentar estes dois filmes, me detive no momento mais profícuo do diálogo, ponto em que tal consciência moral se mostrou menos engessada, uma vez que radicalizou o lado comédia dos textos, a ironia. Deslocamento de ênfase na representação da experiência — do debate das questões do poder na esfera pública para a dissecação da vida privada — que não abandona a vontade de um diagnóstico geral da nação que marcou a experiência do Cinema Novo ao discutir a sociedade. Na diatribe, os cineastas não aderem aos termos mais absolutos do diagnóstico de época avançado pelo dramaturgo nas ocasiões em que explicitou seu pensamento sobre o progresso e o desenvolvimento do país, para ele simples fatores de inserção do Brasil na "mais cínica de todas as épocas". No entanto, não há dúvida de que o encontro resulta de um movimento do cinema político em direção a um nítido desencanto com os termos da modernização brasileira a partir do momento em que esta passou a ser gerenciada pelo regime militar instalado em 64 e consolidado após o Ato-5 de dezembro de 68. Foi este desencanto que tornou a reflexão sobre o Brasil feita pelos egressos do Cinema Novo mais amarga, pessimista, tendente à agressão. De 1967 em diante, o cinema brasileiro colecionou personagens paradigma do fracasso — tais como Paulo Martins, o bandido da luz vermelha, Paulo Honório, os Medeiros, os Santana da Terra, o Matos modernizador de *O dragão da maldade*, o Macunaíma de Joaquim Pedro, personagens que criaram o contexto afinado à inserção dos Herculanos, dos Sabinos, dos Noronhas. Se não se tratou, obviamente, de um sentimento tradicionalista de solidão nos termos de Nelson Rodrigues — "no Brasil de hoje o verdadeiro católico é um ser em solidão total" —, houve no cinema essa presença, forte e reiterada, de um sentimento de descompasso com os rumos da sociedade. Ocasião para uma releitura crítica do imaginário patriarcal no momento de sua ativação pelo regime autoritário, mas também para a sensação de exílio na modernidade que se fez solo fértil para a floração do diálogo com o dramaturgo, Nelson Rodrigues e Arnaldo Jabor sintonizados num particular: o gosto pela dicção apocalíptica³.

(2) A tendência a um estilo hiperbólico, de fundo moral-apocalíptico, como ponte entre Nelson Rodrigues e certos momentos do Cinema Novo está expressa com toda ênfase no seu texto sobre *Terra em transe*, o qual assim termina: "Nós estávamos cegos, surdos e mudos para o óbvio. *Terra em transe* era o Brasil. Aqueles sujeitos retorcidos em danações hediondas somos nós. Queríamos ver uma mesa bem posta, com tudo nos seus lugares, pratos, talheres e uma impressão de *Manchete*. Pois Glauber nos dera um vômito triunfal. *Os sertões*, de Euclides, também foi o Brasil vomitado. E qualquer obra de arte, para ter sentido no Brasil, precisa ser esta golfada hedionda". Ver *O reacionário — Memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977, pp. 37-8.

(3) Há um percurso da fala apocalíptica, indignada, dentro do trabalho de Jabor, referida, de um lado, a Glauber Rocha e, de outro, a Nelson Rodrigues. A discussão deste percurso exige a observação de outros traços de *Toda nudez* e de *O casamento*, bem como a consideração do movimento posterior do cineasta, de *Tudo bem às crônicas* mais recentes de jornal. E o que farei no artigo que segue.

Recebido para publicação em outubro de 1993.

Ismail Xavier é professor do curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP. Já publicou nesta revista "O labirinto da inveja" (Vol. 2, N° 1).

Novos Estudos
CEBRAP
N° 37, novembro 1993
pp. 59-81
