



## Para pensar a adaptação no Cinema: “Bonitinha, mas ordinária” de Braz Chediak<sup>1</sup>

Luiz Paulo GOMES<sup>2</sup>  
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ.

### Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar, a partir do filme *Bonitinha, mas ordinária*, de Braz Chediak, algumas particularidades da adaptação cinematográfica e suas possibilidades narrativas em comparação com a literatura e o teatro. Dessa forma, iremos levar em conta a questão do ponto de vista e também a discussão sobre fidelidade e infidelidade da adaptação. Além disso, iremos abordar as técnicas narrativas e estilísticas empregadas ao se estabelecer uma mudança no meio, no caso específico deste artigo, do teatro de Nelson Rodrigues para o cinema brasileiro no contexto da década de 1970 e 1980.

**Palavras-chave:** adaptação cinematográfica; cinema brasileiro; ponto de vista.

### A escolha da adaptação

A peça de Nelson Rodrigues, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, teve sua estreia no Rio de Janeiro, no ano de 1962, e foi adaptada para o cinema, já em 1963 por J.P. de Carvalho, com produção de Jece Valadão. O filme em questão chamava-se apenas *Bonitinha, mas Ordinária*, deixando de lado o nome *Otto Lara Resende*. O texto de Nelson foi adaptado mais duas vezes para o Cinema. No início da década de 1980, com direção de Braz Chediak, e em 2009, tendo a mesma redução no nome que a versão de 1963 e dirigido por Moacyr Góes, ao que parece ainda não lançado em circuito ou festivais.

Dentre as três possíveis adaptações para o cinema, optar pelo filme de Braz Chediak possui alguns motivos importantes. Esta a adaptação cinematográfica de mais fácil acesso. Pode-se conseguir cópia através da produtora do filme, a Sincro Filmes, sediada até hoje no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, ou via download pela Internet. Ao contar com um elenco feminino de forte apelo erótico, incluindo Vera

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFF, email: [luizgiban@gmail.com](mailto:luizgiban@gmail.com)



Fischer, Lucélia Santos e uma rápida participação de Cláudia Ohana, na web há mais informações sobre o filme do que sobre a própria peça original de Nelson Rodrigues.

Assim, utilizando-se como base o texto de Nelson Rodrigues e a sua segunda adaptação cinematográfica, serão estabelecidas algumas particularidades dos três meios de comunicação que interessam para o presente artigo, cinema, teatro e literatura, pensando nas três formas artísticas enquanto narrativa. Assim, iremos levar em conta a questão do ponto de vista e também a discussão sobre infidelidade e fidelidade da adaptação, de modo mais aprofundado, a cinematográfica. Buscaremos ampliar também as questões de voyeurismo e exibicionismo presentes no teatro de Nelson e as técnicas cinematográficas que permitem o estabelecimento dessas relações com o espectador.

### **A adaptação cinematográfica e o estabelecimento do ponto de vista**

Quando se fala em adaptação, devemos inicialmente pensar em algumas diferenças sutis, porém essenciais, entre os diferentes meios de comunicação, no caso específico do presente artigo: cinema, teatro e literatura, e nas diferentes possibilidades que essas linguagens proporcionam. Na literatura a fruição da obra é individual, excetuando-se leituras em grupo, proporcionando a criação do próprio imaginário, o que possibilita uma maior liberdade para a construção mental dos personagens e ambientes. É notório que no teatro também há a utilização do imaginário, principalmente em relação aos cenários, mas a presença do ator em cena já induz o público a uma construção física do personagem mais específica. No cinema, apesar da forte relação imagética, o espaço fora de tela, como iremos ver mais adiante, tem um papel essencial na criação desse imaginário, fazendo com que haja uma aproximação com o teatro e a literatura. Em uma peça, tal como no cinema, há uma espécie de rito de passagem do espectador. O corpo vai aos poucos sendo preparado para o espetáculo que está por vir. Desde a compra do ingresso até o ato de se sentar na poltrona representam uma espécie de cerimonial, onde se provoca a vontade de espiar o espetáculo, filme ou peça. Assim, podemos constatar que partilhamos de uma mesma compreensão de uma obra audiovisual ou teatral, ao mesmo tempo em que não partilhamos. Ou seja, a experiência cinematográfica ou teatral é partilhada coletivamente, mas ao mesmo tempo de forma individual.

Para análise, as obras que estamos levando em conta são aquelas que se propõem a estabelecer uma narrativa. Gaudreault e Jost (2009, p. 31), em *A narrativa*



*cinematográfica*, retomam os cinco critérios, estabelecidos por Christian Metz, para o reconhecimento de qualquer narrativa, ampliando algumas questões de forma bem interessante. Primeiramente, toda narrativa é “fechada”, opondo-se ao “mundo real”, e formando um todo, propondo-se a relatar, por exemplo, apenas parte da vida de um homem, porém, com a preocupação de fazer com que esse relato possua início, meio e fim, basicamente uma estrutura aristotélica de três atos. Em segundo lugar, toda e qualquer narrativa expõe duas temporalidades: aquela da coisa narrada e a temporalidade da narração propriamente dita. Haveria, então, a sequência dos acontecimentos, cronológica ou não, e a sequência dos significantes, que reúne narração e descrição em uma categoria comum. A terceira característica é que toda a narrativa é um discurso, estabelecido pelo seu autor ou diretor. A particularidade seguinte é que, ao estarmos conscientes de que estamos lidando com uma narrativa, sabemos que ela não é a realidade. Mesmo as narrativas ficcionais baseadas em histórias reais, ou mesmo documentários, são uma representação, não uma simples exposição. Aqui a questão da realidade pode ser ainda mais contestada ao retomarmos o fato de toda narrativa ser um juízo, o que implica em uma tomada de posição. Por último, a narrativa é um conjunto de acontecimentos. Para Ismail Xavier (2003a, p. 65), diante de qualquer discurso narrativo, pode-se falar em *fábula*, referindo-se a uma certa história contada, seus personagens e uma sequência de acontecimentos que ocorreram em determinados lugar e tempo; e em *trama*, que seria a maneira pela qual a história e seus personagens são dispostos para o leitor ou espectador.

Gaudreault e Jost (op. cit., p. 49), no que diz respeito à linguagem do cinema, especificamente, voltando à quarta característica descrita acima, estabelecem uma diferenciação entre a chamada realidade afilmica e o mundo da ficção cinematográfica. Enquanto o ficcional é um mundo em parte mental, possuidor de características próprias que são verossimilhanças de obra para obra, a realidade afilmica seria aquela que existe no mundo habitual, que pode ser verificada de modo independente de qualquer relação com a criação artística. E se as particularidades do mundo da ficção são imbuídas de um discurso, vale a pena questionar quem é o dono do olhar, quem produz a ideologia, de onde e para onde se dirige o ponto de vista. O lugar do espectador é uma construção do texto que é o produto da ordenação do narrador com relação à história. As estruturas transmitem o comentário moral condutor do filme, ao qual estão estritamente vinculadas. Porém, esse discurso é camuflado para que seja exposto de modo “natural”



e o mais imperceptível possível pelo espectador, geralmente atribuindo-o como uma moral apresentada e defendida pelo próprio personagem.

É o procedimento estilístico do campo/contracampo que organiza a experiência do espectador do cinema (DAYAN In: RAMOS, 2005, p. 334). O seu prazer depende de sua identificação com o campo visual e é interrompido ao perceber a existência do quadro. Cabe notar que o espaço fora de campo tem um papel fundamental na narrativa cinematográfica. Estabelecido através das delimitações do quadro, o espaço fora de tela é onde o cinema desenvolve uma narrativa mesmo quando o espaço não é representado. Assim, o uso do sistema de campo/contracampo permite que se estabeleça um ponto de vista justificado para o espectador, que o permita deduzir a presença de um ausente e da existência de um outro campo a partir do qual o ausente está olhando. Ao se mostrar um plano onde um personagem olha para fora do quadro e, sem seguida, expor um outro plano que revela um personagem que é dono do olhar relativo ao plano anterior, permite-se que esse personagem transforme a ausência em presença. Através do contracampo há a sutura da relação imaginária do espectador com o campo fílmico, através da percepção do ausente.

Os pontos de vista podem ser divididos em três lugares de onde se olha: o personagem, o autor, o espectador que os olha aos dois, e que se vê a olhar. Jacques Aumont (In: GEADA, 1983, p. 127) estabelece que o ponto de vista pode ser relacionado de quatro formas diferentes em relação ao cinema. Primeiro, é o ponto, o lugar a partir do qual se olha, dessa forma, o lugar da câmera relativamente ao objeto olhado. Além disso, é a própria vista, considerada a partir de um certo ponto de vista: o filme é imagem, organizada pelo jogo de perspectiva centrada. Em terceiro, este ponto de vista se refere constantemente ao ponto de vista narrativo, escolhido pelo autor e determinado para o espectador. Por último, o ponto de vista global é fixado para reproduzir o discurso do narrador sobre o acontecimento.

Um ponto importante salientado por Gaudreault e Jost (op. cit., p. 105) é a especificidade de cada linguagem, aprofundando-se bastante nas peculiaridades da narrativa cinematográfica e de seu espaço. A unidade da narrativa do cinema seria a imagem, um significante eminentemente espacial, apresentando sempre e concomitantemente as ações que fazem a narrativa e contexto de ocorrência delas. O cinema seria diferente da literatura primeiramente no que diz respeito à narrativa verbal, mais precisamente, no caso, a narrativa escritural ser unilinear. O narrador da narrativa escritural não pode descrever a ação e ao mesmo tempo mostrar o quadro na qual esta



ocorre e vice-versa. No caso específico do cinema, o dispositivo da produção da sua narrativa implica em dois espaços, que repercutem no dispositivo de consumo da narrativa. Por um lado, o espaço profilmico, tudo aquilo que se encontra diante da câmera e que foi impresso na película. Por outro lado, o espaço da consumação, lugar de inscrição do significante visual, que é a superfície da tela e sua lógica: o espaço do espectador, da sala de cinema (ibid., p. 110).

De modo pejorativo, e deixando de levar em conta as especificidades de cada meio de comunicação, uma das principais críticas em relação à adaptação cinematográfica é em relação à sua infidelidade quando comparado à literatura. Ser ou não fiel, é a tônica de várias críticas sobre determinadas adaptações filmicas, que seriam inferiores à sua obra literária original. Uma das razões para tal preconceito é a ideia de rivalidade. Como o gênero literário, historicamente, veio antes do cinema, houve o pensamento de que este iria sobrepujar a literatura. Entretanto, a necessidade de fidelidade por si só é algo questionável. Há uma diferença automática entre a literatura e o cinema. É impossível que uma narrativa transposta para outra mídia, outra linguagem, seja a mesma. No cinema, e novamente há uma semelhança com o teatro neste aspecto, a possibilidade da própria multiplicação de registros já torna claro a diferença de percepção que pode proporcionar: música, cor, atuação, iluminação. De acordo com Xavier (2003a, p. 62), o livro e o filme, e no caso do presente trabalho poderíamos incluir também a peça teatral, estão distanciados no tempo, onde o autor e o cineasta não possuem exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo esperado que a adaptação dialogue não só com o texto original, mas com seu próprio contexto, podendo atualizar, inclusive, a pauta do seu meio de origem.

O teórico André Bazin (1985, p. 84) também segue em parte essa linha de raciocínio ao defender que a adaptação cinematográfica não pode ser visto como algo novo ou como sinal de uma “impureza”, já que o diálogo entre as artes sempre existiu. Desde suas origens, o cinema já pode ser considerado uma adaptação. Os primeiros cineastas teriam, efetivamente, extorquido as suas possibilidades iniciais, do que se comporia futuramente como uma linguagem própria, das artes da qual iriam paulatinamente conquistar o público: o circo, o teatro mambembe, o *music-hall* (ibid., p. 85). Seguindo em defesa de um cinema impuro, onde não haveria qualquer problema nos empréstimos efetuados entre os diferentes tipos de mídias, Bazin defende a adaptação como uma tradução, a interpretação na tela de uma linguagem para outra (ibid., p. 93). No caso, não uma tradução literal ou mesmo uma tradução que seja



demasiadamente livre, que se perca do texto original, mas uma tradução que consiga restituir o essencial do texto e do seu espírito.

Robert Stam (In: NAREMORE, 2000, p. 58) apresenta uma abordagem interessante sobre essa questão, pois segundo o autor não haveria como se pensar na ideia de fidelidade ou infidelidade, porém, ao se discutir a adaptação, o que interessa é refletir sobre as transformações que a mudança de mídia pode proporcionar. A própria ideia de fidelidade ou de superioridade moral da linguagem literária seriam no sentido da linguagem escrita ser superior à linguagem iconográfica, uma espécie de “escritocentrismo”, ou mesmo, uma “iconofobia”, justamente devido à ideia de rivalidade e da dominação do cinema em relação à literatura. Dessa forma, a necessidade de fidelidade deixa de levar em conta também o modo de produção cinematográfico, ou seja, a própria linguagem cinematográfica que é diferente da linguagem literária (ibid, p. 56). Podemos, então, questionar a própria terminologia de fidelidade, se é ou não um termo bem empregado no caso de uma adaptação cinematográfica de uma obra literária, já que há, na sua essência, uma mudança no meio de comunicação. A pureza de uma obra de arte é também questionada pela ideia de que a arte, de uma forma geral, ser uma espécie de paródia, pois o artista não imita, somente, a natureza, mas também outros textos. A arte seria um diálogo intertextual entre as suas diversas formas e também entre os próprios artistas. Assim, não é de se espantar que ao estudar as origens e o desenvolvimento tanto da literatura quanto do cinema, podemos perceber uma espécie de canibalização de várias linguagens, gerando características específicas para cada um dos meios de comunicação em questão.

No que tange nas relações entre o cinema e o teatro, haveria uma distinção básica entre as características da mostraçõa filmica e da mostraçõa cênica (GAUDREULT E JOST, op. cit., p. 40-41). No caso do espetáculo teatral, o ator faz sua apresentaçõa em simultaneidade fenomenológica com a atividade de recepçõa do espectador, fazendo com que ambos dividam o tempo presente. Já na experiênciã cinematográfica, o registro da câmara em relaçaõ a interpretaçõa do ator pode intervir e modificar a percepçõa que o espectador tem da performance. Se o filme, após a montagem, é finalizado no sentido em que é de certa forma imutável, no teatro, como uma de suas características principais, cada espetáculo é diferente, variando tanto a apresentaçõa do ator quanto a recepçõa do público. Segundo Bazin (op. cit., p. 143), os personagens da tela do cinema são naturalmente objetos de identificaçõa, enquanto os do palco são objetos de oposiçõa mental, no sentido em que a presença efetiva dos



atores dá uma noção de realidade objetiva e, para transformá-los em objetos de um mundo imaginário, o espectador deve fazer um esforço para poder abstrair a presença física daqueles que estão no palco. Enquanto o teatro constrói-se sobre a consciência recíproca da presença do ator e do espectador, para fins de interpretação, o cinema, a experiência de contemplação é solitária. A observação é feita em um ambiente escuro, onde o espetáculo nos ignora e nós podemos realizar no nosso voyeurismo com certa tranquilidade.

***Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária ou Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende***

Durante muito tempo Nelson Rodrigues negou qualquer influência do cinema em suas obras, porém é sabido que havia sido um assíduo espectador durante toda a sua juventude (AUGUSTO In: PUPPO e XAVIER, 2004, p. 101). Se por um lado considerava a *nouvelle vague* e o cinema novo como “contos do vigário”, manteve uma predileção por filmes western, de gângster e também por Chaplin. Contudo, em 1973, admitia que seu teatro teria ligações com a linguagem cinematográfica, principalmente nas ações simultâneas e nos tempos diversos. Xavier (2004, p. 14) amplia o leque de afinidades entre o teatro de Nelson e o cinema: o flashback, a montagem paralela de cenas rápidas, o tom espetacular das inversões, a concisão e o coloquialismo dos diálogos (embora aqui o aspecto principal seja a transposição de uma “fala brasileira”). O texto original de *Otto Lara Resende* é um bom exemplo da relação do dramaturgo com uma certa agilidade cinematográfica, através de cenas curtas, mudanças de espaço, flashback, paralelismos. Segundo Bazin (1985, p. 131), levar para o cinema uma peça de teatro, possibilita dar a seu cenário o tamanho e a realidade que o palco materialmente não podia oferecer. O tempo da ação teatral não é, evidentemente, o mesmo que o da tela. Para Xavier (2003a, p. 79), o palco, por sua estrutura, teria maiores condições de se apresentar como um microcosmo, ordem completa do mundo; o cinema teria uma vocação mais empirista, de observação da experiência no que ela tem de inserção no espaço e no tempo comuns, em que é mais difícil demarcar as fronteiras do que é essencial e do que é acidente.

*Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* é a décima quarta peça de Nelson e estreou no Teatro Maison de France, em 28 de novembro de 1962, com direção de Martim Gonçalves e contando com nomes como Tereza Rachel, Maria





Gladys e Fregolente, no elenco. A peça conta a história de Edgar, que é convidado por Peixoto a se casar com Maria Cecília, filha de Dr. Werneck, patrão de ambos. Edgar na verdade se interessa por sua vizinha, Ritinha. Ambos tem a mesma condição social. Contudo, o protagonista padece de pena e complacência por Marília Cecília, estuprada por cinco negros, sendo o casamento arranjado a maneira de preservar a sua honra. *Bonitinha* é a parábola moral cuja simplificação compete com a irreverência e criatividade do texto, porém sua veia satírica dirigida a uma modernização acanhada, início da década de 1960, esboça o que fará o gosto do tropicalismo alguns anos depois, quando música, teatro e cinema passariam a produzir colagens alegóricas, absorvendo o lado kitsch da cultura brasileira (XAVIER, idem, p. 181). Se *Bonitinha* é uma a única das tragédias cariocas de Nelson que não possui um desfecho trágico, encerrando-se sobre a promessa de amor eterno entre Edgard e Ritinha, para que se chegasse até ela, Peixoto teria que assassinar Maria Cecília e depois se suicidar (MAGALDI, 2010, p. 23). A temática da frustração feminina também está presente, pois mesmo sustentando a sua família através do seu corpo, Ritinha reserva a Edgar o seu primeiro prazer sexual. Em *Bonitinha*, o flashback preenche várias funções. A primeira serve para contar como Ritinha se prostituiu, explicando que teve que se entregar ao chefe de sua mãe para salvá-la de um inquérito. Depois o flashback é mobilizado para a narração de Maria Cecília sobre o estupro de que foi vítima.

Uma das características do personagem trágico rodriguiano ser um herói que não tem em sua genealogia uma ascendência nobre. Pelo contrário, grande parte de seus personagens são homens e mulheres comuns, representantes da classe média brasileira. No texto *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, esse personagem comum é Edgar, o qual tem sua moral colocada à prova por Peixoto e por Dr. Werneck. Nelson introduz um dilema moral que vai perpassar por todos os personagens e que é atribuído pelo dramaturgo a Otto Lara Resende, “o mineiro só é solidário no câncer.” Uma espécie de variação de Dostoiévski ao refletir que, “se Deus não existe, tudo é permitido”, no caso de Nelson, “se Deus existe, tudo é permitido”, não há escrúpulos, moral ou sentimentos. A frase é repetida quase cinquenta vezes por todo o texto, além de ser confirmada em diversas situações, fazendo com que sua dimensão fique ainda maior e sua presença agrave o dilema pessoal vivido pelo personagem Edgar. A frase demonstra uma incapacidade do homem de reger completamente a sua ação, pela força de motivos incontrolláveis, fazendo com que viva erraticamente até chegar à morte. Uma existência que significa vertigem, um caminho para a fatalidade.





O teatro de Nelson Rodrigues foi diversas vezes adaptado para o cinema, e mesmo para a televisão, é interessante notar a posição do autor sobre a questão das adaptações. Segundo o próprio Nelson, se ocorreu a adaptação, a obra passa imediatamente a ser outra. O dramaturgo também não gosta da terminologia “tradução”, pois isso significaria falsificar sua obra (RODRIGUES In ACERVO do MAM, pasta 130982, 1972, p. 4).

O filme *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende*, de 1980, dirigido por Braz Chediak, contou com José Wilker, Vera Fischer e Lucélia Santos, respectivamente nos papéis centrais de Edgar, Ritinha e Maria Cecília. Tal como já havia acontecendo em experiências anteriores onde Nelson acompanhava, de certa forma, as adaptações de suas peças, o dramaturgo chegou a ver o primeiro corte de *Bonitinha*, mas faleceu antes do seu lançamento. Com a produção da Sincro Filmes, foi o próprio Pedro Carlos Rovai que convidou Chediak para dirigir a adaptação. A trajetória do diretor indicava uma tendência a se pensar o cinema mais comercial, e de certa forma apelativo, fato que pode ser constatado desde o lançamento do seu primeiro filme, *Os viciados*, de 1968.

Para Xavier (ibid., p. 199) *Bonitinha*, de Chediak, tem problemas em relação a uma rentabilização do sexo. Se a adaptação de J.P. de Carvalho conseguia o diálogo com as questões da sociedade da sua época, Chediak atualiza a história, que se passa em torno da década de 80, fazendo com que certos conflitos percam os seus efeitos e fiquem descontextualizados. Na época de lançamento de *Bonitinha*, de Chediak, os anúncios de jornal insistiam na presença de sexo explícito no filme (HEFFNER In: PUPPO e XAVIER, 2004, p. 29). Contudo, a questão da sexualidade já havia sido temática do cinema brasileiro por toda a década de 1970, assim, o moralismo defendido pela peça através de Edgard já estava ultrapassado diante do novo patamar simbólico atingido pelo sexo. Embora as cenas parecessem naturais, o que ocorria era uma desnaturação do ato, levando-o a ser grosseiro, no sentido de ser inconcluso, falso. Se as análises feitas por pesquisadores não foram benéficas ao filme de Chediak, a crítica da época do seu lançamento também não foi favorável. Avellar (ACERVO do MAM, pasta 15048, 1981) chama a atenção de que a estrutura do filme é pautada pela curra da personagem de Maria Cecília, onde a ação que estaria em foco seria verdadeiramente esta. Pouco interessaria, segundo o crítico, examinar o quanto a agressão a Maria Cecília interessava no texto original pela reação que provocava nos demais personagens. Ou mesmo, se a narração da curra se tratava de um fato desencadeador de outras cenas, pois a adaptação como um todo aparece como algo que depende ou encaminha o



espectador para os três momentos diferentes onde a curra é mostrada em flashback, onde a violência e a exibição do corpo nu de Lucélia Santos se tornam maiores que o restante do filme.

É, então, extremamente importante a análise dessas cenas de curra, por ser um dos principais pontos onde a adaptação de Chediak se distancia do original. De acordo com Xavier (2003a, p. 77), era comum, em outras adaptações da mesma época, o acréscimo de cenas alheias ao conteúdo do texto. Entretanto, Chediak apenas teria transformado o modo de apresentação do que já é “fato” na peça, tornando cena o que é relato verbal, vindo de um personagem, ou uma ação ocorrida fora do palco. O filme compõe cenas duradouras para as três versões da curra sofrida por Maria Cecília, enquanto na peça a primeira curra é relatada pela narração sumária de Peixoto, a segunda tem o seu momento de clímax deslocado para fora da vista do espectador e a terceira perde sua importância diante da revelação do caso entre Peixoto e Maria Cecília.

Christian Metz (In XAVIER, 1983, p. 404), em *História/Discurso: nota sobre dois voyeurismos*, publicado durante a década de 1970, chama atenção para os caminhos do chamado cinema comercial. À sua crítica podem ser traçados paralelos para o estudo das adaptações de Nelson Rodrigues, principalmente no contexto da produção cinematográfica brasileira da década de 1980. Metz faz a distinção entre história e discurso, onde o filme tradicional se quer história, não discurso, porém ele não pode ser desligado do discurso, pois reflete às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público, onde um indicativo da eficácia do discurso é justamente apagar as marcas de enunciação e se disfarçar em história. A *Bonitinha* de Chediak quer expor, quer ver e ser vista. Nesse sentido, o cinema seria ao mesmo tempo exibicionista e não exibicionista e o público de caráter fortemente voyeur (ibid., p. 406-407). O exibido sabe que é olhado, se identifica com o voyeur, para quem ele é objeto. No teatro o ator e o espectador fazem-se presentes um ao outro, onde o desempenho, de ambos, é também uma partilha lúdica dos papéis, estabelece-se uma relação de cumplicidade. Durante a projeção do filme, o público está presente ao ator, mas o ator está ausente ao público; e durante a filmagem, à qual o ator estava presente, o público é que estava ausente. Haveria, então, duas estruturas do prazer de olhar (MULVEY In: XAVIER, 1983, p. 443), possibilitando uma reflexão mais apurada sobre a cena de curra no texto original e na adaptação de Chediak. Primeiro, o escopofílico, onde há o prazer em usar uma outra pessoa como objeto de estímulo sexual através do olhar, e que implica uma separação



entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela. E, segundo, o narcisismo, que surge a partir da identificação com a imagem vista.

O desejo de Maria Cecília em ser currada vem da identificação narcisista ao ler uma reportagem de jornal, onde ficou sabendo de um caso semelhante ao que se submeteria. Na verdade, e isso só é revelado na terceira versão do fato, foi a própria jovem que encomendou sua própria curra. O prazer em ser vista e em saber que foi vista é a tônica central da personagem. Isso já pode ser notado, desde o texto original, quando a jovem retorna com Edgar ao local da agressão e narra o fato. Neste momento, toda a violência sexual ocorre fora do palco. Durante a terceira versão, o relato verbal do texto de Nelson enfatiza muito mais a revelação da relação entre Peixoto e Maria Cecília, ficando a curra em segundo plano. Como já dito anteriormente, uma das especificidades da linguagem cinematográfica são as possibilidades oferecidas pelo espaço fora de tela. Estabelecido através do quadro, o espaço fora de campo é onde o cinema desenvolve uma narrativa mesmo no espaço não representado. Um olhar, uma reação do personagem, pode ter muito mais força do que a própria cena em si.

Segundo Xavier (2003a, p. 74), uma questão comum em qualquer discurso narrativo é a distinção entre o que se representa explicitamente e o que é insinuado. Através de elipses narrativas, por exemplo, pode-se deixar subentendida uma ação ou fato. Em alguns casos, elas correspondem a um gesto de encobrir, esconder, deixar de fora da vista o que quebraria o decoro da representação (em geral, no caso da representação do sexo ou da violência); em outros, trata-se de omitir uma informação, saltar um detalhe, porque isso estragaria o jogo, como nas narrações de suspense ou nas charadas, quando a revelação decisiva só deve vir lá mais para o fim da trama. No ponto do decoro como motivo de uma elipse (ibid, p. 75-76), a história do teatro traz dados sintomáticos, como o referente à forma como se evitava a apresentação da violência na tragédia clássica, gênero em que os assassinatos aconteciam *off stage*, em contraste com o que acontecerá bem mais tarde nas peças de Shakespeare, onde se admitiam o ato de violência e o assassinato executado diante do olhar da platéia. No teatro de Nelson Rodrigues havia uma tensão entre o que era ousadia, no tema e nos diálogos, e o que era limite para a cena explícita envolvendo os corpos no palco. Se o assassinato de Maria Cecília por Peixoto é mostrado no palco, a opção do dramaturgo é colocar a cena de curra fora do palco. De modo diferente, na adaptação de Chediak, utiliza-se da estratégia estrutural de *Rashomon*, mas sem alcançá-la. A repetição da curra e a variação dos pontos de vista não acrescentam sentido simbólico ou ambigüidade



narrativa. O aspecto mais interessante dos três flashbacks é a maneira como é enquadrada a paisagem. No primeiro sobressai o lixo industrial, no segundo a paisagem natural e a longínqua presença urbana, e no terceiro os elementos da natureza, terra e água. Com isso, poderia se perceber a existência de outro momento histórico posterior à obra rodriguiana, e de uma nova ligação entre a origem mítica, a expulsão do homem do paraíso por causa da mulher, e o momento seguinte, a construção da cultura (HEFFNER, p. 29).

Por outro lado, o que a adaptação de Chediak revela, mesmo tendo em vista a maneira como era feito o cinema nacional da década de 1980, com um forte apelo ao erótico, é a tentativa de se pensar uma nova maneira de expor a questão do ponto de vista. A relação entre Edgar e Ritinha, onde olhares são trocados dos seus apartamentos, pode ser percebida desde a inserção de uma cena em que Vera Fischer toma um banho de chuveiro, totalmente nua, diante da câmera. O que inicialmente seria um olhar voyeur apenas do espectador, poderia ser relacionado com a relação voyeurística dos dois personagens. Ritinha, de dentro do ônibus, observa Edgar em seu carro dando carona para uma de suas irmãs. Edgar e Ritinha se observam quando se aproximam da janela dos seus apartamentos. O ponto de vista de Edgar tem um papel essencial. Nos três momentos em que a curra de Maria Cecília é narrada, seja verbalmente na peça, seja imageticamente no filme, é a percepção dele que importa. Neste aspecto, o texto de Nelson trabalha o protagonismo do personagem e a primazia de seu ponto de vista de forma categórica. O segundo relato da curra de Maria Cecília e o estupro de Ritinha pelo patrão de sua mãe, são observados por Edgar, que não sai do palco e acompanha tudo em cumplicidade com o público.

### **Considerações finais**

A análise do teatro de Nelson Rodrigues já daria um trabalho específico sobre a adaptação se colocássemos apenas em vista a sua absorção da linguagem cinematográfica para a dramaturgia apresentada nos seus textos. Ao fazer o recorte da sua peça, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, abre-se a possibilidade de fazer uma análise da estrutura narrativa teatral, e a partir das suas adaptações, da narrativa cinematográfica. Tomando como parâmetro a questão do ponto de vista, podemos observar todo um trabalho de Nelson na relação de Edgar com os fatos que



vão sendo narrados, fazendo com que o dilema do personagem, “o mineiro só é solidário no câncer”, fique ainda mais ressaltado com os abusos sexuais e a imoralização que o rodeiam. Se na peça a questão central é a degradação do ser humano, apesar do seu desfecho esperançoso, na adaptação de Chediak a cena da curra, repetida três vezes, de formas diferentes, acaba tendo a tônica central. Através da mudança estilística onde o fora de cena não é trabalhado como fora de campo, mas é tratado de forma imagética, percebemos uma mudança no foco da narrativa, onde Edgar continua a ser o protagonista, mas a figura de Maria Cecília ganha papel de destaque. Estabelece-se assim uma relação voyeurística muito mais forte para o espectador, que deixa de notar certas minúcias do texto de Nelson. Não cabe entrar aqui no mérito de melhor ou pior, mas sim da análise, dos alcances que cada meio de comunicação pôde conquistar.

### **Referências bibliográficas**

AUGUSTO, Sérgio. “O cinema em Nelson Rodrigues”. In: PUPPO, Eugênio; XAVIER, Ismail (ed. e org.). *Nelson Rodrigues e o Cinema – Traduções – Traições*. 2004. P. 100-102.

AUMONT, Jacques. “O ponto de vista”. In: GEADA, Eduardo. *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

BAZIN, André. “Por um cinema impuro: defesa da adaptação” e “Teatro e Cinema”. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BRAZ, Marco Antonio. “Elogio ao canastrão”. In: PUPPO, Eugênio; XAVIER, Ismail (ed. e org.). *Nelson Rodrigues e o Cinema – Traduções – Traições*. 2004. P. 117.

BROWNE, Nick. “O espectador-no-texto: a retórica de *No tempo das diligências*”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CINEMATECA do Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro. Pastas: 01016, Braz Chediak; 15048, Bonitinha, mas ordinária; 130982, Nelson Rodrigues.



COELHO, Caro. “Obra comentada”. In: PUPPO, Eugênio; XAVIER, Ismail (ed. e org.). *Nelson Rodrigues e o Cinema – Traduções – Traições*. 2004. P. 65-80.

DAYAN, Daniel. “O código tutor do cinema clássico”. In: RAMOS, Fernão Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do cinema, volume I*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

HEFFNER, Hernani. “Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende”. In: PUPPO, Eugênio; XAVIER, Ismail (ed. e org.). *Nelson Rodrigues e o Cinema – Traduções – Traições*. 2004. P. 29.

MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MENDES, Adilson Inácio. “Bonitinha mas ordinária”. In: PUPPO, Eugênio; XAVIER, Ismail (ed. e org.). *Nelson Rodrigues e o Cinema – Traduções – Traições*. 2004. P. 21.

METZ, Christian. “História / Discurso: nota sobre dois voyeurismos”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrafilme, 1983.

NUNES, Luiz Arthur. “O melodrama no teatro de Nelson Rodrigues”. In: PUPPO, Eugênio; XAVIER, Ismail (ed. e org.). *Nelson Rodrigues e o Cinema – Traduções – Traições*. 2004. P. 84-86.

PELLEGRINO, Hélio. “Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária”. In: TEATRO completo de Nelson Rodrigues, vol, 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RODRIGUES, Nelson. “Por que Otto Lara Resende”. In: TEATRO completo de Nelson Rodrigues, vol, 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

STAM, Robert. “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation”. In: NAREMORE, James (org.). *Film adaptation*. New Brunswick / New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TEATRO completo de Nelson Rodrigues, vol, 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.



XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia; XAVIER, Ismail... (et al.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. “Campo e contracampo: Nelson Rodrigues no meio do campo”. In: PUPPO, Eugênio; XAVIER, Ismail (ed. e org.). *Nelson Rodrigues e o Cinema – Traduções – Traições*. 2004. P. 14-17.