

Ressonâncias expressionistas no jogo do ator no cinema rodrigueano brasileiro

Poéticas do decaimento e do excesso

Expressionist acting resonances in Brazilian rodriguean cinema

Poetics of decay and excess

Sandro de Oliveira

Professor no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutor em Multimeios pela Unicamp (Universidade de Campinas). Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

Coautor do livro Helena Ignez - Actrice Expérimentale, com Pedro Maciel Guimarães Jr.

Universidade Estadual de Goiás, Departamento de Cinema e Audiovisual, Goiânia (GO), Brasil.

Resumo

Desde *Boca de ouro* (1963) até *Perdoa-me por me traíres* (1983), o cinema carioca conviveu com uma leva de produções que utilizava, segundo certa crítica da época, uma *mise-en-scène* pesada e incômoda. Esses filmes baseados na obra de Nelson Rodrigues apresentavam um estilo expressionista de atuação que causava certa incompreensão pelo seu etos criativo e, ao mesmo tempo, paroxístico e excessivo, revelando uma herança com as vanguardas históricas europeias.

Palavras-chave: Expressionismo. Nelson Rodrigues. Atuação cinematográfica. Cinema brasileiro.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed53.2024.397>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 53, p.85-104, maio/ago. 2024

Abstract

From *Boca de Ouro* (1963) to *Perdoa-me por me Traíres* (1983), the cinema produced in Rio de Janeiro presented a wave of productions with, according to a certain criticism of the time, a heavy and uncomfortable *mise-en-scène*. These films based on the work of Nelson Rodrigues proposed an expressionist acting style that caused some misunderstanding for its creative ethos at the same time convulsive and excessive, revealing an inherited style with European historical avant-garde.

Keywords: Expressionism. Nelson Rodrigues. Movie acting. Brazilian cinema.

Resumen

De *Boca de Ouro* (1963) hasta *Perdoa-me por me traíres* (1983), el cine de Río vivió con una ola de producciones que presentó, según una cierta crítica de la época, una puesta en escena pesada e incómoda. Estas películas basadas en el trabajo de Nelson Rodrigues presentaron un trabajo de actuación expresionista que causó algunos malentendidos por sus Etos creativo al mismo tiempo paroxístaes y excesivos, revelando una herencia con la vanguardia histórica europea.

Palabras clave: Expressionismo. Nelson Rodrigues. Actuación cinematográfica. Cine brasileño.

Introdução

Em meados da década de 1960, o então crítico de cinema Rogério Sganzerla constatou, em alguns dos seus artigos, a presença de um tipo de impositação nas encenações de filmes brasileiros com a presença de certa *mise-en-scène* que provocava até certo incômodo. Esta se mostrava excessivamente *marcada*, exibindo um estilo atoral e ambiências claustromaníacas e obscuras que deram ensejo a um rótulo que desqualificava a produção da época. Tornou-se célebre o decalque “expressionismo caipira” (SGANZERLA, 2010, p. 103) cunhado para esses filmes, dizendo que seu estilo comprometia não somente sua estrutura, mas o tratamento de personagens, a encenação e a performance dos atores.

Esses dois artigos escritos por Sganzerla em 1965 (Filmar São Paulo I e II) para o jornal *O Estado de S. Paulo* acusam a existência de “temas, filmagem e produção cinematográficas, o famoso estilo do cinema paulista, desagradável e indestrutível” (SGANZERLA, 2010, p. 102). Havia também, para seu desespero, um

“moralismo fácil e a desvalorização e o desinteresse do ator diante de personagens postiços, movimentação pesada e amorfa que encontra ascendências no mais deselegante expressionismo norte-americano” (p. 102). Sugestivamente, Sganzerla chamou um filme carioca, *O beijo* (Flávio Tambellini, 1964), de um filme paulista, exatamente por sua escolha “pesada” e desajeitada de *mise-en-scène*, seus excessos mímicos hipertrofiados delineados pela ambiência rebaixada.

Esses dois artigos de Sganzerla são, também, a manifestação de um sintoma. Constata-se a existência de alguns filmes cariocas da época, entre as décadas de 1960 e 1980, mas não só estes, que levaram para a encenação e o jogo atoral certos traquejos e posturas que eram fiduciários de um estilo expressionista de cinema. O expressionismo que, nesses filmes, foi um grande defeito para Sganzerla tornou-se, contudo, espécie de *estilema* para outras produções posteriores cujos roteiros tiveram como base as peças, os romances, as crônicas e os contos de Nelson Rodrigues. Neste recorte temporal que aqui se propõe, encontramos um estilo de jogo atoral, de herança expressionista, que parece impregnar de formas e graus díspares, acentua-se, boa parte dessa produção cinematográfica carioca.

Desde 1952, com o filme *Meu destino é pecar* (Manuel Peluffo), o cinema brasileiro acostumou-se, periodicamente, a lançar filmes cuja origem do roteiro era uma obra de Nelson Rodrigues. Essa onda rodrigueana se estende por quase toda a história moderna e contemporânea da produção cinematográfica brasileira, indo da Companhia Cinematográfica Maristela (o filme de Peluffo), passando pelo Cinema Novo (*A falecida*, de Leon Hirszman, e os filmes de Arnaldo Jabor), pela Embrafilme (*A dama do loteação*), pela retomada do cinema brasileiro na década de 1990 (*Gêmeas e Traição – Três histórias de Nelson Rodrigues*) até chegar à década de 2010 em diante, com filmes como *O beijo no asfalto* (Murilo Benício, 2017) e *Boca de Ouro* (Daniel Filho, 2018), perfazendo 26 filmes.¹

¹ São eles: *Boca de ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Otto Lara Resende ou ... Bonitinha mas ordinária* (J. P. de Carvalho, 1963), *O beijo* (Flávio Tambellini, 1964), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972), *O casamento* (Arnaldo Jabor, 1975), *A dama do loteação* (Neville D’Almeida, 1978), *Os sete gatinhos* (Neville D’Almeida, 1980), *Álbum de família - Uma história devassa* (Braz Chediak, 1981), *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1980), *Bonitinha mas ordinária ou Otto Lara Resende* (Braz Chediak, 1980), *Engraçadinha* (Haroldo Marinho Barbosa, 1981), *Perdoa-me por me traíres* (Braz Chediak, 1983). Filmes fora do recorte: *Meu destino é pecar* (Manuel Peluffo, 1952), *Asfalto selvagem* (J. B. Tanko, 1964), *Engraçadinha depois dos trinta* (J. B. Tanko, 1966), *Beijo no asfalto* (Braz Guimarães Chediak, 1977), *Boca de ouro* (Walter Avancini, 1990), *A serpente* (Alberto Magno, 1992), *Traição - Três histórias de Nelson Rodrigues* (Cláudio Torres, Arthur Fontes e José Henrique Fonseca, 1997), *Gêmeas* (Andrucha Waddington, 1999), *Vestido de noiva* (Joffre Rodrigues, 2001), *Bonitinha mas ordinária* (Moacyr Góes, 2012), *A serpente* (Jura Capela, 2016), *O beijo no asfalto* (Murilo Benício, 2017) e *Boca de ouro* (Daniel Filho, 2018). Há dois filmes desaparecidos (*A dama do loteação 2*, Neville D’Almeida, e *Senhora dos afogados*, Ivan Feijó). Por fim,

Este trabalho pretende se debruçar sobre manifestações de figurações expressionistas presentes nesses filmes dentro do recorte temporal aqui proposto – entre 1963 (*Boca de Ouro*) e 1983 (*Perdoa-me por me traíres*) – partindo da hipótese de que as poéticas atorais nesses 13 filmes exibem herança que já é longa: o movimento vanguardista do expressionismo alemão das duas primeiras décadas do século XX. O ator expressionista não é, contudo, um elemento fílmico muito densamente pesquisado na história da teoria cinematográfica. São poucos os trabalhos que se debruçam com profundidade sobre atuações expressionistas (GORDON, 2007; 2018; KORNFELD, 1963; EISNER, 1985; STYAN, 1988; ASLAN, 1994), sendo que, em muitas delas, elas são somente citadas em esparsos comentários, capítulos isolados ou analisadas dentro da teoria teatral. Pretende-se, também, relacionar o expressionismo com a obra de Nelson Rodrigues, partindo da constatação de que alguns teóricos já o fizeram com intensidades díspares (FRAGA, 1998; LOPES, 1993; XAVIER, 2003; GUINSBURG, 2002).

Estabeleço, também, certas hipóteses para acessar o ator expressionista em filmes com roteiros baseados em obras de Nelson Rodrigues. A primeira questão que parece vital para localizar o expressionismo atoral nesses filmes é descobrir como ele chegou nesse cinema rodrigueano dentro dos filmes do recorte. A primeira e, inclusive, a mais direta relação seria o fato de que, na escrita dramática de Nelson Rodrigues, as didascálias ou rubricas inserem indicações sobre o caráter paroxístico da encenação expressionista: no texto de *Toda nudez será castigada*, por exemplo, a rubrica na cena final do primeiro ato instrui a atriz que interpreta a prostituta Geni a dar “gargalhadas de bruxa”.² A segunda hipótese seria a escolha e a descrição de certo grupo de temas relacionados ao expressionismo que aqui nomeio de “ambiência do rebaixamento e do excesso”, que inclui o grotesco das situações, o niilismo das personagens, a escatologia em sua dupla dimensão, o *fait divers* dos escândalos do cotidiano e um clima de decaimento e degeneração da instituição que perfaz o grosso do mundo rodrigueano: a família patriarcal brasileira. A terceira hipótese seria a obra e o trabalho artístico de Zbigniew Ziembinski em diversas produções teatrais, majoritariamente cariocas, cujo texto de origem eram peças de Nelson Rodrigues. Num intervalo de 26 anos – exatamente entre 1943 (*Vestido de noiva*) e 1969 (*A mulher sem pecado*) –, Ziembinski dirigiu a primeira montagem de nada menos do que seis peças de Nelson Rodrigues,

um curta-metragem foi produzido pela Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), da Universidade de São Paulo (*A vida como ela é*, Nilson Queiroz Couto, 1987).

² Didascálias ou rubricas são apontamentos escritos em parênteses que o autor inclui no texto cênico para orientar a equipe técnica e artística da produção teatral sobre detalhes da encenação, do *blocking* ou posicionamento dos atores, das entradas e saídas dos atores, da luz e do jogo dos atores.

nos indicando que muito das concepções sobre o expressionismo nesses filmes tenha vindo dessas encenações teatrais do ator e diretor polonês.³ Em *Vestido de noiva*, peça encenada pela primeira vez em 1943 para o grupo Os Comediantes, Ziembinski escolheu dividir o palco em “território cênicos”, ou seja, os planos real, memória e alucinação são frutos da mente da personagem Alaíde, protagonista da peça (LOPES, 1993). Constata-se aqui uma escolha de iluminação cênica que possui claras fontes no trabalho do encenador e diretor austríaco Max Reinhardt (1873-1943). Eudinyr Fraga (1998, p. 64) observou que

Ziembinski optou por um tratamento expressionista de seus textos, não só porque conhecia (e apreciava) o arsenal característico desse tipo de encenação. Foi por imediatamente observar que os textos, sem preocupações doutrinárias, prendiam-se à estética do movimento [expressionista]. [Rodrigues enfocava], todavia, os fatos sob a ótica da protagonista e deformando-os por necessidade expressivas, terminou por afastar-se da realidade cotidiana [...].

Assim, alucinação, pesadelo e delírio são condições psicológicas das personagens rodrigueanas que dão ensejo às estruturas narrativas persistentes em sua obra e que naturalmente desembocaram nesses filmes. Nazário (2002, p. 516) explica que no expressionismo reina a regra da “objetivação simbólica do mundo”, ou seja, “as coisas não são, para o Expressionismo, como elas aparecem ao olhar ingênuo, mas como o visionário as decifra”. Esses conteúdos mentais deformados, invertidos e ambíguos propiciam a estruturação desses filmes em narrativas que se manifestam em *flashbacks*, em montagens alternadas justapondo ou correlacionando conteúdos mentais, em paralelismos e sincronias temporais que por vezes confundiam o espectador.

Pretendo, portanto, relacionar manifestações atorais expressionistas nos filmes do recorte temporal aqui proposto – entre 1963 (*Boca de Ouro*) e 1983 (*Perdoa-me por me traíres*) –, costurando essas figurações dentro das estruturas narrativas típicas das obras de Nelson Rodrigues, estas, por sua vez, encapsuladas em temas e tropos que persistem por toda a sua obra, dando vazão a algumas citações em filmes e peças fora do *corpus* deste trabalho que se fazem necessárias para sua substancial elucidação. Primeiramente, analiso o expressionismo atoral como manifestado na história do cinema, cujas técnicas, gestos e expressões faciais encontram alguns exemplos nesses filmes. Na segunda parte, o ator expressionista manifesta-se com suas idiossincrasias e elementos culturais e temáticos próprios dentro da produção cinematográfica carioca e rodrigueana.

³ Ziembinski dirigiu as montagens das peças *Vestido de noiva* (1943), *Anjo negro* (1948), *Boca de Ouro* (1960), *O beijo no asfalto* (1961), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A mulher sem pecado* (1969).

Atuação expressionista: proposta para uma arqueologia

As figurações expressionistas encontraram ambiência profícua para se manifestarem e evoluírem no teatro europeu a partir de meados do século XIX, quando dramaturgos como Georg Büchner, August Strindberg e Frank Wedekind propuseram uma transformação na maneira como o artista visualizava o mundo ao redor, inserindo nas falas e ações dos(as) protagonistas certa proposta de atuação com um tom acima da média, estados físicos e mentais alterados e, às vezes, descontrolados, e com padrões comportamentais obscuros distantes do naturalismo. O jogo atoral habitava um espaço estético que materializava estados anímicos entre a exasperação e a hipnose, mundo artificioso e sintético onde os atores falavam em solilóquios, pensando em voz alta e olhando fixamente para o espaço vazio do horizonte. Hooper (2010, online, tradução do autor) descreve a atuação expressionista como uma gama de técnicas e demandas sobre seu aparato corporal que “vai além do nível geral de uso e habilidades que são aplicadas na vida cotidiana. [...] O ator expressionista deve se tornar aquilo que está retratando: se ele é ganancioso, ele não é somente ganancioso, mas a própria ganância. Se ele está doente, ele não atua a doença, mas é a própria doença”.

O olho do ator expressionista é o dispositivo usado para tentar apreender um mundo que ele não compreende, mas está disposto a ir além da imagem que esse mundo lhe oferece, pois o excesso da expressão facial é a técnica do jogo do ator que expõe seu malogro da empreitada. O gesto, a elocução e a expressão facial convulsivos do ator expressionista revelam essa tentativa de apreensão de um mundo que lhe é impossível compreender: o excesso é a exposição do desamparo de apreensão. Hans Lucas disse que o expressionismo fez do olho “o foco moral para o sentimento, [...]. O olhar, já que pode dizer tudo, e depois negar tudo, visto que é casual, é a peça-chave no jogo do ator. Alguém só vê aquilo que deseja, e o que não quer revelar mantém como segredo (LUCAS, 1952, p. 29-30, tradução do autor). Kristin Thompson, ao analisar o expressionismo no filme *Ivan, o terrível* (Sergei Eisenstein, 1944), lembra que os atores “olham fixamente com olhos esbugalhados, de maneira estranha, fazem pausas longas várias vezes e gesticulam abruptamente” (THOMPSON, 1981, p. 4, tradução do autor).

Padrões do comportamento humano nos são exibidos através de enlevos propensos a acúmulos, revelando atributos de sua natureza que habitam zonas obscuras da alma. É exatamente assim que age Noronha, interpretado por Lima Duarte em *Os sete gatinhos* (Neville D’Almeida, 1980), ao olhar fixamente para o vazio, em dois momentos do filme. O rosto e os olhos do ator ocupam toda a tela, num momento a

delirar sobre seu destino cruel pela filha adolescente grávida e, no outro, a perscrutar a mulher se masturbando na cama, evidenciando seu desinteresse sexual por ela: seria ele impotente? O ator recusa o realismo com essa teatralidade exacerbada, adotando uma espécie de pantomima derivada de tradição atoral que já era ultrapassada mesmo no advento comercial do cinema, nos anos de 1920.

Figuras 1: O patriarca brasileiro e a constatação da derrocada.



Fonte: *Os sete gatinhos* (Neville D’Almeida, 1980). Captura de tela.

O expressionismo apresenta-se como uma luta contra o cotidiano ordenado do realismo-naturalismo. Ele materializa tal mundo que é correlato, nas suas manifestações fenomênicas, ao ambiente que vivemos. Isto, contudo, é mostrado através de um filtro deformador gestual. Não só Lima Duarte, mas também o personagem Amado Ribeiro (Jorge Dória), em *O beijo*, e Edmundo Albuquerque (Carlos Gregório), em *Álbum de família*, entre outros(as), se esmeraram em exibir as engrenagens mentais e psicológicas do indivíduo expressionista por meio de seu olhar esgazeado. Historicamente, o indivíduo agia com o objetivo de identificar os padrões dinâmicos que reinavam em seu tempo e a direção para a qual se dirigia o trem da história. Enquanto no expressionismo histórico, no início do século XX, havia instabilidade social profunda na Europa, fazendo com que esse ser procurasse pela verdade, mesmo que dentro de ambiência do pesadelo, nas tramas de Nelson Rodrigues, é a estrutura familiar patriarcal que se encontra em processo de derrocada. O patriarca rodrigueano é um ser perdido nos seus atributos menos edificantes, nos seus vícios e segredos mais degradantes. Não importa se esses indivíduos são retratados por Neville D’Almeida, Flávio Tambellini ou Braz Chediak, mas também por diretores alemães clássicos, como F. W. Murnau ou G. W. Pabst, o rosto do ator torna-se espécie de “paisagem que o olho inquiridor da objetiva explora incansavelmente até nos recantos mais secretos, descobrindo sem cessar ângulos novos, imprevistos e surpreendentes, novas superfícies a iluminar (EISNER, 1985, p. 181).

O mundo dos personagens expressionistas se apresenta com suas deformações características; assim, nada mais natural do que eliminar do jogo atoral as habilidades miméticas arraigadas no naturalismo ou simulações que tenham referência no mundo dos fenômenos. Nada no mundo real apresenta-se, a priori, como espaço inicial de ação. O ator recorre, então, a conceitos mais do que a singularidades, a ideias abstratas mais do que a referências concretas, a objetivos transcendentais, e não a ações voltadas ao cotidiano. Deste modo, para se fazerem compreendidas, já que essas personagens querem transcender, o grito foi, para os expressionistas históricos e para a nossa onda cinematográfica rodrigueana, um expediente usado sem parcimônia por esse homem extático. Não é aleatoriamente que Gordon (2007, p. 102, tradução do autor) utiliza o termo “performance *Schrei*” para expressar os gritos ou êxtases, em que os protestos retóricos de extrema intensidade eram distorcidos e locucionados aos berros.

Houve uma pletera de diálogos travados num tom acima do esperado para o naturalismo, em que imperavam as humilhações sumárias, as intimidações e as ameaças tóxicas em pleno exercício de abuso de poder, com seus urros proferidos em falas arfadas, gargalhadas com a boca grande aberta e zombarias ofensivas. Herculano, personagem interpretado por Paulo Porto em *Toda nudez será castigada*, responde assim quando Geni lhe pede para não a humilhar: “— Ninguém te humilha! Você está debaixo de tudo! Você é um mictório público! Público!”. O delegado Cunha, vivido por Fregolente e por Osvaldo Loureiro nas duas versões cinematográficas da peça *O beijo no asfalto* (1964 e 1980), interroga Arandir (Reginaldo Faria / Ney Latorraca) dentro de tradição policial truculenta e nada profissional, em que o interrogado já chega na delegacia com o decalque de culpado pronto, revelando os trâmites de um aparato policial corrompido. Jorge Dória, no papel do médico abortista em *Perdoa-me por me traíres*, grita para a paciente ensanguentada na mesa de cirurgia: “— Você não pode morrer no meu consultório! Imagine ... você! Eu me sujar por causa de uma prostitutazinha!”.

Se, por um lado, houve pessoas tóxicas com suas falas mais do que violentas, na história do expressionismo proliferou, no entanto, a figuração da humilhação plena, quando a personagem se joga no chão, como a expressar gestualmente a imagem de sua situação submissa e doentia. Damour (2016, p. 111-112) cita a figura arquetípica do homem decaído, inspiradora de obra-bastião do expressionismo cinematográfico, *M, o vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931), homem alquebrado e rastejante, presente também na escultura *O homem caído* (1916), do artista Wilhelm Lehmbruck.

Figuras 2 – 3: A submissão, o decaimento, a humilhação.



Fonte: *M, o vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1930). Captura de tela. / *O homem caído* (Wilhelm Lehmbruck, 1916).

São imagens-emblemas da humilhação absoluta que historicamente caracterizaram esse sujeito prostrado. Tal figuração abundantemente desaguou no cinema rodrigueano que aqui se analisa, com a humilhação se materializando dentro de outra ordem de poderes, reiterando o arquétipo-mor do expressionismo: o choque traumático da autoridade constituída (FRAGA, 1998, p. 35). Aqui, no entanto, o macho que humilha por acintoso sinal de fragilização e impotência pode também encontrar mulheres dispostas a igualar o jogo das hostilidades. Se o patriarca rodrigueano reprime as humilhações sociais impostas e descarrega na ambiência familiar suas frustrações, há também as esposas, prostitutas e amantes, mulheres que, sendo vítimas preferenciais dessas convenções do poder, devolvem a esses homens o peso do “mal-estar da civilização”.

Figuras 4 – 5: O homem decaído, figuras da humilhação / submissão.



Fonte: *Toda nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1972); *A dama do lotação* (Neville D’Almeida, 1978);

Perdoa-me por me traíres (Braz Chediak, 1983). Capturas de tela.

A enfermeira (Ângela Leal) que recebe certa entidade espírita durante cirurgia de aborto e “monta no cavalo” (Jorge Dória), numa transposição da cerimônia religiosa de matriz africana, em *Perdoa-me por*

me traíres; o marido (Nuno Leal Maia) que não compreende a mulher (Sônia Braga) e se humilha ao acocorar-se diante dela em *A dama do lotação*; o homem que hostiliza a mulher, mas, apaixonado, volta a ela ajoelhado em *Toda nudez será castigada*. Seja como for, a humilhação como elemento figural do ator encontra a ambiência perfeita das hostilidades e hipocrisias no estilo às vezes rebarbativo de Rodrigues.

Como na maioria dos textos expressionistas, propõe-se a demonstrar a exasperação e a agressividade nas relações humanas, a luta sem-fim entre o natural e o artificial da civilização. O ser humano é levado pela sociedade a cumprir determinado papel. Incapaz de conscientizar o erro essencial em que é projetado, incapaz de se redimir através de um sacrifício pessoal, de transcender a mesquinha dos ritos sociais [...], resta-lhe o caminho da humilhação e do rancor (FRAGA, 1998, p. 96).

O que une o expressionismo histórico à sua versão brasileira (rodrigueana) é a supremacia do caráter privado de suas emanações; a crise social é aqui estampada por meio da crise do sujeito e seu drama da alma. A humilhação mencionada dramatiza um subconsciente atormentado pelo passado, propenso ao suicídio, à autocomiseração e à redução do mundo a um nada. A humilhação expressionista encontra, nos filmes rodrigueanos, as figurações do declínio do chefe de família obsessivo, preso a valores que não são mais os vigentes.

O ator expressionista nos filmes rodrigueanos

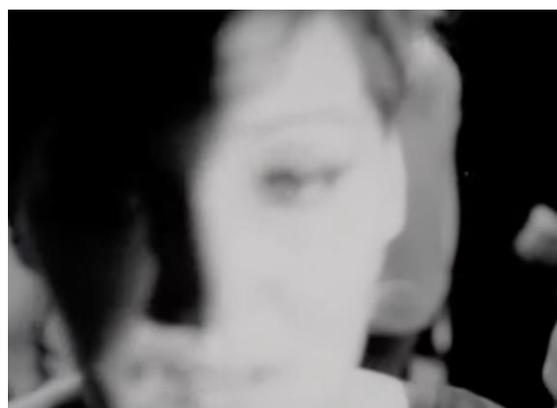
As personagens do mundo rodrigueano, igualmente ao expressionismo histórico, se manifestam com seus contornos sombreados e imprecisos. São, portanto, seres destituídos de complexidade, estereótipos que adotam gestos em solavancos, e destituídos de nuances. Esses filmes do recorte apresentam teatralidade exagerada com seres despseudologizados, pouco propensos a racionalizar suas experiências, sempre optando por ações e medidas não planejadas. Essa despseudologização das personagens serve com maestria ao propósito expressionista: um movimento das artes que borrava os contornos das personagens, retirando o que de pessoal e individual elas tinham, para mostrá-las como esboços de pessoas, sintomas de personagens com suas potencialidades corrompidas. Recomenda-se para a perfeita consecução da performance expressionista que haja

Uma ligeira hesitação antes de pronunciar as palavras em cena, o que equivale a dizer que convém tomar distância dos modos naturalistas. [...] Os gestos sem transição, sem nuances intermediárias, os movimentos abruptos e ásperos, bruscamente galvanizados, interrompidos em pleno curso, que compõem o registro habitual do ator expressionista. [...] gestos inacabados; Inscritos na película, os gestos adquirem uma completude definitiva (EISNER, 1985, p. 99-100).

Prova disso são os diálogos compostos de monólogos, algumas vezes rapsódicos, sincopados, de um *staccato* telegráfico, frases incompletas que se reduzem ao essencial, deixando suas manifestações orais plenas de ambiguidade: fala-se muito, mas raramente se diz tudo. Alguns diálogos são proferidos sem as protocolares marcações de início e fim que editam as nossas interações cotidianas: Arandir (Reginaldo Faria em *O beijo*) chega em casa, escondido da polícia e dos repórteres, não cumprimenta a mulher, como seria de praxe, lhe jogando na cara a afirmação direta: “— Na agonia ele me beijou ... na boca!”.

Há nesses filmes a técnica marcada de colocar o ator ou a atriz de costas para seu interlocutor, em vez da postura mais naturalista de postá-los(as) de frente durante o diálogo. Combinado com a ambiguidade desses monólogos, está também o caráter declamatório das falas, com seu estilo jogralesco e hipnótico de proferi-las em rompantes delirantes. É exemplar a fala da personagem mulher velha – interpretada por Monah Delacy –, em *Otto Lara Resende ou ... Bonitinha mas ordinária* (J. P. de Carvalho, 1963), que profere discurso ambivalente que a dilacera, olhando para o vazio, ignorando todos(as) ao redor: ela narra o dia em que quis trair o seu marido moribundo acometido de câncer no sangue. A traição imaginada e descrita em detalhes é aqui materializada em um cinema mais fluente na sua enunciação quando, em franco diálogo com as vanguardas históricas, expõe o rosto da atriz na técnica chamada *fou*: índice da deficiência, seja ela física ou moral, que acomete a personagem.

Figuras 6 - 7: A desfiguração da personagem através do *fou*.



Fonte: *Otto Lara Resende ou ... Bonitinha mas ordinária*

(J. P. de Carvalho, 1963). Captura de tela.

A imagem borrada, imprecisa, sinaliza juntamente com o corpo da atriz a instabilidade e o esmaecimento desses seres à deriva. Essa metamorfose óptica instalada no rosto de Monah Delacy efetiva essa evanescência e opacidade: possível transfiguração da culpa. A culpa é um fator quase onipresente nas

personagens rodrigueanas: um fantasma que assombra homens e mulheres, numa manifestação abertamente intertextual com a pintura. O *flo* ou o desfoque da imagem age aqui como deformação expressionista, como espécie de espelho revelador das ambiguidades da traição: sugestivo notar o fato de que a figuração do monólogo em *flo* de Delacy no filme de J. P. de Carvalho dialogue proficuamente com outra figuração, também efetivada em *flo*, em *A falecida* (Leon Hirszman, 1965). Neste, Zulmira (personagem de Fernanda Montenegro) também surge em *flo* numa figuração da traição que, neste filme de Hirszman, já fora efetivada, ao contrário daquele, somente desejada.

Figuras 8 – 9: A máscara despersonalizante do rosto traidor: Zulmira em *A falecida*.



Fonte: *A falecida* (Leon Hirszman, 1965). Capturas de tela.

O jogo do ator se revela não somente na efetivação de gestos, expressões faciais e posturas corporais, mas também na sua presença e interação com um dispositivo de registro: a câmera. Tal relação ator-câmera é portadora de muita potência, assumindo funções narrativas e pontuadoras na obra fílmica. Essas mulheres traidoras se tornam, nesses filmes, seres com sentidos metafísicos, símbolos de um *status quo* em extinção: a inviolabilidade do casamento monogâmico. O *flo* nessas figurações também evidencia a máscara como reminiscência expressionista, reforçando a duplicidade da vida que vivem e o aniquilamento do personagem em razão dos seus instintos: um “apelo imediato é feito ao sentido visual do público, e não a um pensamento conceitual” (KORNFELD, 1963, p. XVIII, tradução do autor).

Quando menciono a duplicidade da vida, é imperativo lembrar que os duplos, as projeções, os reflexos do seu “eu” menos edificante e o tropo dos espelhos que adquirem vida própria são obsessões temáticas expressionistas que abundam nesses filmes do nosso recorte. Eisner (1985, p. 40) explica que o fantástico pode ser um pregnante elemento narrativo cinematográfico, com seus temas da vida e da morte, da existência de personagens que levam vida dupla, num império da angústia do sócia como desdobramento maligno: o *doppelgänger*. Nota-se a presença de personagens rodrigueanos devorados

pelas forças de figura sinistra que usurpa sua identidade, seja ela jurídica, familiar ou social. Esse alter ego sinistro se volta contra sua figura de base: “seu *Spiegelbild*, a imagem refletida no espelho, que é, de algum modo, a transposição da sombra, destrói a si mesmo” (EISNER, 1985, p. 93).

Os indivíduos rodrigueanos podem ser descritos como seres que levam a vida sempre no espaço limítrofe da contravenção moral ou da pequena delinquência comportamental. São sujeitos propensos a surtos de frustração pelo desejo impedido, como fazem Gilberto (personagem de Nuno Leal Maia), em *Perdoa-me por me traíres*, e Amado Ribeiro (Jorge Dória), em *O beijo*, quando olham para seu duplo fragmentado no espelho, clichê expressionista. São indivíduos cindidos que apresentam potente cissiparidade comportamental que lhes serve como defesa, mas também os angustia como o estranho, pavoroso (*Unheimliche*) freudiano: “Não é aleatório que, nas histórias em que o duplo aparece, as personagens acometidas pela duplicação sejam figuras medíocres, fadadas ao fracasso, pois o duplo, a sombra ou o reflexo representa nessas tramas a ausência [...] ou uma ameaça do desaparecimento” (CALVET, 2012, p. 70, tradução do autor). Dessa forma, a imagem refletida no espelho se torna a projeção mais fiel do ser humano como figura abjeta e, em certos aspectos, decadente. Há o caso emblemático da personagem Amado Ribeiro (papel de Jorge Dória) em *O beijo* (Flávio Tambellini, 1964), cuja consciência atormentada e dividida pela morte violenta do filho o faz repensar sua atitude em relação a Arandir, o jovem que beijou um homem atropelado na rua.

Figuras 10 – 11: O duplo no espelho quebrado: frustração e culpa.



Fonte: *Perdoa-me por me traíres* (Braz Chediak, 1983);

O beijo (Flávio Tambellini, 1964). Capturas de tela.

Essa estrutura narrativa rodrigueana ecoa quase lapidarmente as personagens expressionistas do teatro alemão do início do século XX com seus seres majoritariamente comuns, quase anônimos pela sua invisibilidade: o repórter venal, o engenheiro de fábrica, o agente imobiliário, a dona de casa, etc. Se

formos analisar mais detidamente as personagens rodrigueanas, há alter egos que espelham as aspirações e os desejos de Alaíde em Madame Clessi (peça *Vestido de noiva*), de Noronha no Dr. Barbosa Coutinho (*Os sete gatinhos*), de Serginho em Geni (*Toda nudez será castigada*) e de Ruth (Vanda Lacerda), que vê na beleza da irmã (Dina Sfat) sua maior aspiração e, ao mesmo tempo, ameaça (*Álbum de família*). Os espelhos e as superfícies opalescentes revelam, segundo Eisner (1985, p. 94), “o nosso *Sein* (ser), em vez do nosso *Schein* (aparência)”.

Encontra-se também, nas tramas rodrigueanas permeadas por duplos, a figura já corrompida pela indignação, frustração ou desonra: o ser autômato, o robô. No expressionismo histórico, há atores e atrizes que passeiam pela rua como sonâmbulos em *Raskolnikov* (Robert Wiene, 1923) ou robôs que corrompem multidões como Maria (personagem de Brigitte Helm) em *Metrópolis* (Fritz Lang, 1923). No filme de Karl Heinz Martin *Von Morgens bis Mitternachts* (*Da aurora à meia-noite*, 1920), o ator Ernst Deutsch age como se fosse um robô enjaulado, que se move em solavancos assemelhando-se a uma máquina. Há alguns casos, nesses filmes, em que certos personagens agem como se fossem máquinas ou mecanismos, seres catatônicos, fora de suas capacidades mentais mais afiançáveis. É o caso de Dona Berta (papel de Antônia Marzullo), mãe de Ritinha em *Otto Lara Resende ou ... Bonitinha mas ordinária*, que, como um robô desgovernado, anda para trás, causando espanto e medo nas filhas adolescentes. Já Odete (atriz Monah Delacy), esposa de Raul em *Perdoa-me por me traíres*, fica a repetir como títere letárgica a mesma frase: “— Está na hora da homeopatia”.⁴

O autômato é a transposição humana das máquinas desgovernadas, se coadunando com o ritmo de suas engrenagens, robotizando-se ao abster-se de lutar contra as estruturas opressoras. O *Ich Drama*, drama do “eu”, materializava o “espaço interno da consciência do protagonista” (NAZÁRIO, 2002, p. 510), transformando-os em estátuas dentro de *tableaux vivants*. A loucura dessas personagens rodrigueanas pode ser explicada, talvez, por conjectura proveniente do conceito de alegoria que nos fornece Walter Benjamin (1984, p. 40) em *Origem do drama barroco alemão*, quando diz que o “homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. O martírio, que desmembra o corpo, prepara os fragmentos para a significação alegórica. Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria”. Na sua análise sobre o autômato na obra de Benjamin,

⁴ A mãe silenciosa de Olegário que fica sentada durante todo o transcorrer da peça *A mulher sem pecado* (1941), enrolando um paninho incessantemente, numa leitura doméstica do mito de Sísifo.

Luciano Nunes do Vale (2014, *passim*) nos dá pistas sobre a presença dos autômatos na obra de Nelson Rodrigues. Para ele, o autômato é um personagem-marionete que não mais detém o poder da experiência, representando indivíduos sonâmbulos em sociedade invisibilizante, destituídos de impulso de vida e, conseqüentemente, de organicidade. Eles perderam a autonomia da ação ou o controle de seus próprios gestos, num processo de deterioração de suas faculdades mentais e de fragmentação de suas partes constitutivas.

Essa deterioração do sujeito toma proporções e formatos vários nos filmes rodrigueanos. Se formos analisar como a questão da doença, da morte e do suicídio se constituem, iremos encontrar uma rede complexa de significações que são aqui tropos usados à exaustão. Nelson Rodrigues foi um aficionado, talvez obcecado, pela morte anunciada pela jura de amor fatal, quando duas pessoas se comprometem a morrer pelo amor eterno. Tema melodramático recorrente, o suicídio coletivo como prova de amor pode ser também a vingança do ressentido contra aqueles que ameaçam a pureza da vida: Nair e Glorinha (vivas por Zaira Zambelli e Lídia Brondi), em *Perdoa-me por me traíres*, e Glorinha e Teresa (interpretadas por Lucélia Santos e Alba Valéria), em *Álbum de família*. O suicídio pode se manifestar num *flashforward* gestual, quando alguém o simula apertando o próprio pescoço com a(s) mão(s), gesto que será usado como rima por outro personagem: Jorge Dória e Reginaldo Faria executam o mesmo gesto em *O beijo*: pretendem fazer a mesma coisa?

Figuras 12 – 13: A rima do suicídio.



Fonte: *O beijo* (Flávio Tambellini, 1964). Captura de tela.

A doença mortífera tomou dimensão descontrolada e obsessiva na obra de Rodrigues. Ela perfaz o destino fatal nesse mundo grotesco das personagens quando mulheres são acometidas ou acreditam estar com câncer no seio: a esposa de Bibelot sofreu com operação que lhe tirou útero e ovários; Glorinha,

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed53.2024.397>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 53, p.85-104, maio/ago. 2024

prima de Zulmira em *A falecida*, está mutilada de um seio amputado em razão do câncer; a primeira esposa de Herculano morre de câncer no seio, e Geni (*Toda nudez será castigada*) acredita ter câncer no seio, que logo se manifestará como enorme ferida. Neste mesmo filme, a primeira esposa de Herculano (papel de Paulo Porto) morreu de câncer. Já é célebre a frase “o mineiro só é solidário no câncer”, atribuída a Otto Lara Rezende, que é quase onipresente no filme *Otto Lara Rezende ... ou Bonitinha mas ordinária*. A atmosfera decadente que atribuo aos filmes baseados nas obras de Nelson Rodrigues encontra aqui o seu epíteto-mor. O defeito físico, como aqui é descrito, associa-se a algo perverso, monstruoso até, que não é alegoricamente somente a menção à podridão física, mas também fundamento moral: “Num mundo em que não há intenções puras a moldar os gestos, em que 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” (XAVIER, 2003, p. 293).

Nessa rede de males físicos e morais, não é aleatório, acredita-se, que as figurações atorais aqui presentes tenham entre si analogias de técnicas e execução tão acintosas. No limiar da doença, moral ou física, personagens nesses filmes rodriguanos agem como se tivessem combinado o gesto, mesmo em filmes tão distantes cronologicamente. Isto pode ser exemplificado pelo *tableau* expressionista de costear muros ou paredes achatando os seus corpos contra estruturas imponentes que lhes servem como encosto. Aprígio (Xandó Batista), em *O beijo*, e a esposa de Xavier (interpretada por Shulamith Yaari), em *O casamento*, estão aprisionados pela morte que os ronda e perfazem o gesto do ator e da atriz estirados sobre estrutura opressora, transformando o invisível da angústia e do horror na visibilidade do gesto.

Figuras 14 – 15: Estruturas que aprisionam: eco gráfico da atuação.



Fonte: *O beijo* (Flávio Tambellini, 1964); *O casamento* (Arnaldo Jabor, 1975). Capturas de tela.

O esgueirar-se por paredes, muros e estruturas revela-se como figuração-*tableau* expressionista, que teve na atuação de Conradt Veidt (personagem Cesare), em *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919), o fundamento técnico mais basilar. Novamente, ligando a escrita de Rodrigues à doutrina expressionista, é sugestivo o fato de que ele, nas suas rubricas, utiliza tais termos: em *Anjo negro*, peça de 1947, os anjos “escorriam pelas paredes”; em *Perdoa-me por me traíres*, os amantes “— Vão escorrendo como água pelas paredes infiltradas” (FRAGA, 1998, p. 143). O jogo atoral desses filmes, combinado com o trabalho de direção de arte, determina espécie de ressonância temática interdiegética, quando gestos e figurações pulam de um filme ao outro, instalando analogias.

Considerações finais

Quando aqui menciono a atuação expressionista, defendo a hipótese de que esta se materializa dentro de outra ordem de acontecimentos ou de certa lógica da produção de gênero cinematográfico. Xavier (2003) advoga que o expressionismo que emana da obra de Nelson Rodrigues está encapsulado pela lógica do melodrama cinematográfico, e nele o excesso expressionista do ator encontra terreno propenso para suas manifestações. Dentro desse espaço privado movido pela ordem das pulsões imediatas, portanto, há certa obsessão hipócrita dos patriarcas rodrigueanos pela imagem pública ilibada, que precisa se materializar por certos acontecimentos sociais ou comportamentos íntimos tidos como basilares: a virgindade da noiva como troféu, o casamento como marco social e prestígio, a imagem utópica da família sagrada e a fidelidade irretocável da esposa. Já no espaço público, abundam nos filmes rodrigueanos os bordeis efervescentes e covis ou antros para sexo sem compromisso (*Os sete gatinhos, Toda nudez será castigada, Perdoa-me por me traíres*).

As intrigas de muitos desses filmes abandonam a estrutura convencional de personagens realistas e individualizadas e perfuram os detalhes da superfície da vida privada cotidiana das famílias para nos fornecerem a realidade como se fosse vista sob a lente de aumento de uma lupa, resvalando, por vezes, na caricatura ou anamorfose. Assim, a representação “aspirava expressar a essência de uma situação ou cena e, no lugar da investigação da psicologia dos indivíduos, apresentou tipos, cuja experiência representava categorias inteiras de pessoas” (GREENVILLE, 2014, p. 1, tradução do autor). Desse modo, as personagens rodrigueanas espelham, em nível microfamiliar, certos grupos sociais do país, em “experiência de gestos e falas em que os grandes enunciados mesclam-se ao que há de mais prosaico, a uma pletera de clichês” (XAVIER, 2003, p. 165). O incesto no nível microfamiliar espelha e reflete a promiscuidade e a corrupção

em nível social. Essa relação entre o nível familiar dos acontecimentos e a vida pública do país nos remete ao termo usado *supra* – escatologia em seu duplo sentido –, que descreve a morte como redenção e propensão de suas personagens ao desastre. As personagens rodrigueanas são configuradas para revelar o tempo em profunda crise dentro de período cronológico crepuscular que encapsula e assombra suas vidas.

O outro sentido de escatologia ao qual me refiro trata do ambiente sempre impregnado da viscosidade nojenta da existência dos dispositivos corporais como matéria pútrida. Personagens rodrigueanas estão sempre saindo ou entrando em banheiros em razão de diarreia imperativa (Tuninho em *A falecida*; Noronha em *Os sete gatinhos*), são acometidas por crises de verminose (Silene em *Os sete gatinhos*), estão se desfazendo em razão da hanseníase (esposa de Xavier em *O casamento*) e apresentam odor corporal impregnante ou varizes (Dona Aracy em *Os sete gatinhos*), entre tantas outras manifestações de afecções e do grotesco. A ambiência da degradação nesses filmes tece aqui a malha de alegorias: a vida privada ecoa a mediocridade nacional em ambiente que constata o desmoronamento do sujeito. Essa degeneração ecoa as considerações que Deleuze (1982, n. p., tradução do autor) teceu sobre o ator expressionista, já que ele é degradação, espécie de queda, pois os expressionistas “reproduziram a degradação dos personagens como uma queda, mas uma queda em quê? Queda nas trevas cada vez mais intensas, como se o personagem fosse atraído, sugado, por espécie de buraco escuro”.

Sujeito alquebrado, decadente, o patriarca rodrigueano vaga através da decadência de sua empreitada sempre fadada à ingloria. São muitos os exemplos de homens automutilados, enlouquecidos, em processo de autopunição e isolados. Já as mulheres se veem castradas de suas potencialidades, na maioria das vezes inseridas dentro de um jogo de ações contra o qual tentam efetivar não uma luta própria, mas óbvia empreitada vicária. O *páthos*, como visto à luz do cinema contemporâneo, se revela aqui em gestos exageradamente declamatórios, mãos grotescamente crispadas e bocas que parecem fendas de vulcões, flertando com o ridículo e o monstruoso. Surgem, no entanto, como documento precioso de uma ética criativa cronologicamente datada, mas rica em relações intertextuais com as vanguardas históricas, que nos revelam o *status quo* de sujeito em profunda crise de valores.

Sandro de OliveiraORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5717-8991>*Universidade Estadual de Goiás, Departamento de Cinema e Audiovisual, Goiânia (GO), Brasil**Doutor em Mídias pela Unicamp**E-mail: nagysandro1@gmail.com*

Recebido em: 25 de janeiro de 2024.

Aprovado em: 8 de fevereiro de 2024.

Referências:

ASLAN, Odete. **O ator no século XX: Evolução da técnica/ problema da ética**. Col. Estudos # 119. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CALVET, Yann. Dédoublement. In: AMIEL, Vincent et. al. (Dir.) **Dictionnaire critique de l'acteur**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 69-70.

DELEUZE, Gilles. **Cours sur le cinéma**. L'Image mouvement et l'image temps: Année universitaire 1981 – 1982. (DVD) Université Paris VIII, 20/ 04/ 1982, Bibliothèque Nationale de France. (57 min.)

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: FAPESP; Ateliê Editorial, 1998.

GORDON, Mel. Expressionism and the Epic Theater in early twentieth-century German stage design: The Expressionist ethos. In: ARONSON, Arnold (Ed.) **The Routledge Companion to Scenography**. New York; London: Routledge, 2018, p. 402-410.

_____. German expressionist acting. In: KEEFE, John; MURRAY, Simon. **Physical Theatres - A critical reader**. London; New York: Routledge, 2007, p. 99-102.

GRENVILLE, Anthony. The drama of German Expressionism. London, **AJR Journal - The Association of Jewish Refugees**, vol. 14, n. 03, p. 1-2, Mar. 2014.

GUINSBURG, Jacob (org.) **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HOOPER, Mark David. Acting expressionism – Part One. Londres, **On acting and theatre**, jul. 2010.
Disponível em:

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed53.2024.397>

<[http://onactingandtheatre.blogspot.com.br/2010/07 /acting-expressionism-part-one.html](http://onactingandtheatre.blogspot.com.br/2010/07/acting-expressionism-part-one.html)>. Acesso em: 21/ 06/ 2015.

KORNFELD, Paul. Epilogue to the actor. In: SOKEL, W. H. **An anthology of German Expressionist drama: a prelude to the absurd**. New York: Anchor Books, 1963.

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

LUCAS, Hans. Défense et illustration du découpage classique. Paris, **Cahiers du Cinéma**, n. 15, sept. 1952, p. 28-32.

NAZÁRIO, Luis. O expressionismo e o cinema. In: GUINSBURG, Jacob (org.) **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 510-541.

SGANZERLA, Rogério. Filmar São Paulo - I. In: _____. **Textos críticos 1**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, p. 101-105.

STYAN, J. L. **Modern drama in theory and practice**. Vol. 3. Expressionism and epic theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

THOMPSON, Kristin. **Eisenstein's Ivan the terrible**. A neoformalist analysis. Princeton: Princeton University Press, 1981.

VALE, Luciano Nunes do. Expressionismo No Cinema: O Gesto Como Alegoria, In: **Anais da VIII Semana de Orientação Filosófica e Acadêmica** [= Blucher Philosophy Proceedings, n.1, v.1]. São Paulo: Blucher, 2014. P. 176-184. ISSN 2358-6567, DOI 10.5151/philpro-sofia-023.

XAVIER, Ismail. Nelson Rodrigues no cinema (1952-99). Anotações de um percurso. In: _____. **O olhar e a cena – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 161 – 222.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.