

**O RIO DE JANEIRO DE NELSON RODRIGUES NO CINEMA:
TRANSPOSIÇÕES FÍLMICAS DE *OTTO LARA RESENDE OU BONITINHA, MAS
ORDINÁRIA***

**NELSON RODRIGUES'S RIO DE JANEIRO ON FILM: FILMIC
TRANSPOSITIONS OF *OTTO LARA RESENDE OU BONITINHA, MAS
ORDINÁRIA***

CAROLINA MONTEBELO BARCELOS¹

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar as transposições fílmicas de 1963, 1980 e 2010 da peça *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues. Partindo da consideração de que os temas do universo rodrigueano como amor, sexo, traição, enfermidades, assassinato, suicídio, morte, jogos e amoralidade são, nas tragédias cariocas, desenvolvidos a partir da prática e interação dos personagens no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro, procura-se examinar a forma pela qual as adaptações reforçam ou diluem a carga dramática contida na peça. Para fins de aporte teórico são utilizados escritos de Jean-Marie Thoumousseau sobre melodrama, de Adriana Facina sobre a representação da cidade na obra de Nelson Rodrigues, de Maurício de Abreu sobre a estratificação da cidade do Rio de Janeiro desde a década de 1930, o conceito de “atitude blasé” do homem da metrópole levado a cabo por Georg Simmel e algumas análises de Ismail Xavier sobre algumas adaptações fílmicas de *Bonitinha, mas ordinária*.

Palavras-chave:

Cinema; Nelson Rodrigues; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This article aims at analysing the 1963, 1980 and 2010 filmic transpositions of Nelson Rodrigues' play *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*. Stemming from the consideration that the themes of Rodrigues' universe such as love, sex, betrayal, diseases, murder, suicide, death, games and amorality are, in the *carioca* tragedies, developed from the practice and interaction of the characters in the urban space of the city of Rio de Janeiro, it is intended to examine the way in which the adaptations reinforce or dissolve the dramatic charge within the play. For the purposes of theoretical underpinning, this article uses writings by Jean-Marie Thoumousseau about melodrama, by Adriana Facina about the representation of Rio de Janeiro in Nelson Rodrigues's works, by Maurício de Abreu about the stratification of the city of Rio de Janeiro since 1930's, the concept of “blasé attitude of the metropolis man put forward by Georg Simmel and some analysis by Ismail Xavier about some filmic adaptations of *Bonitinha, mas ordinária*.

Keywords:

Cinema; Nelson Rodrigues; Rio de Janeiro.

¹ Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2644-0704>. Email: carolinambarcelos@hotmail.com

Acaba de me ocorrer uma outra verdade: a grande dor, não só se assoa, como é humorística. A grande dor, aquela que não tem nenhum consolo terreno, dança mambo. A pessoa pula, chocalha e tem espasmos de mambo.

Nelson Rodrigues

Introdução

A obra de Nelson Rodrigues – peças, cartas, crônicas, romances – tem sido adaptada e interpretada no teatro, televisão e cinema. A temática do amor e morte está presente no conjunto dos textos rodrigueanos e dela desdobram-se outros temas que levam ao fenômeno trágico: sexo, traição, incesto, enfermidades, jogos, loucura, suicídio, amoralidade, assassinato e enfermidades. No caso de algumas peças e crônicas, o espaço em que as histórias se desenvolvem – o Rio de Janeiro – é propulsor desses temas, retirados de suas memórias, principalmente da Rua Alegre, na Aldeia Campista do Rio de Janeiro, e também inspirados do noticiário de crimes.

No entanto, algumas adaptações da obra rodrigueana para o teatro e cinema se afastam da tônica dramática que Nelson impunha a seus personagens e conflitos e à prática do espaço do Rio de Janeiro nos seus textos. Como argumenta Victor Hugo Adler Pereira ao se referir a algumas montagens do dramaturgo, “É possível sustentar o interesse pelo teatro de Nelson eliminando o clima tenso (e intenso) provocado pela hipérbole e o páthos, marcas características dele, ou ainda, descaracterizando os ingredientes populares do dito mau-gosto?” (PEREIRA, 2012, p. 100). Desse modo, Adler Pereira analisa tanto as montagens de peças rodrigueanas que operam “um esfriamento do drama original” (PEREIRA, 2012, p. 100) quanto aquelas em que os elementos que compõem a escrita rodrigueana são intensificados.

Além dessa diluição do drama, da ironia trágica e do exagero do melodrama, geralmente realizada através da universalização da obra rodrigueana, privilegiam-se os aspectos arquetípicos em detrimento do cotidiano, principalmente, carioca. Dessa forma, as ações parecem se passar em qualquer lugar e não necessariamente no Rio de Janeiro, e o espaço carioca em que as peças de Nelson se inserem é praticamente apagado nas encenações.

Desse modo, o presente estudo procura analisar as possíveis diluições ou intensificações do drama rodrigueano nas três adaptações fílmicas de *Otto Lara Resende ou*

Bonitinha, mas ordinária, para o cinema: *Bonitinha, mas ordinária*, dirigida por J.P. de Carvalho em 1963, *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende*, de 1980, com direção de Braz Chediak, e *Bonitinha, mas ordinária*, dirigida por Moacyr Góes em 2010. Posto que na peça de 1962, assim como em quase todas as outras tragédias cariocas², o espaço urbano é propulsor do conflito e instaura o fenômeno trágico, procurarei avaliar, também, como a cidade do Rio de Janeiro é trabalhada pelos diretores.

Conforme Beatriz Sarlo assinala,

Entre a cidade escrita [...] e a cidade real, há uma diferença de sistemas materiais de representação, que não podem ser confundidas com frases fáceis como “a literatura produz cidade”, etc. Os discursos produzem ideias de cidade [...], ficções de todo tipo. [...] Escrever a cidade, desenhar a cidade pertencem ao círculo da configuração, da alegoria ou da representação³. (SARLO, 2009, p. 145).

Desse modo, examinarei a representação do Rio de Janeiro, essa “ideia de cidade” proposta por Nelson Rodrigues e pelos diretores das três versões cinematográficas de *Bonitinha, mas ordinária*. Em um primeiro momento, portanto, faz-se necessário realizar uma apreciação de como o espaço urbano carioca é trabalhado por Nelson Rodrigues em *Bonitinha, mas ordinária*, nos seus aspectos melodramáticos e nas temáticas do universo do autor, para, então, cotejar a análise dos três filmes com o texto dramaturgicamente. Considerando que uma peça e um filme têm linguagens distintas e que não necessariamente cabe ao cineasta reproduzir *ipsis litteris* o texto-fonte, não procurarei identificar de que modo um filme reproduz fielmente a peça rodrigueana, mas como ele consegue ou não captar para a tela o seu universo trágico, no qual o Rio de Janeiro, como já dito anteriormente, não é apenas cenário, mas propulsor do conflito.

A respeito da fidelidade de um filme a sua fonte literária, Robert Stam refuta a abordagem tradicional da crítica cinematográfica que vê nos filmes adaptados uma vulgarização ou deformação da fonte primária, “prestando um desserviço à literatura” (STAM, 2008, p. 20). Ao invés de procurar na noção de “fidelidade” um princípio metodológico, Stam se inspira no conceito bakhtiniano de “construção híbrida” na literatura para pensar sobre a adaptação fílmica de um texto literário.

² De todas as tragédias cariocas, apenas em *Perdoa-me por me traíres* e em *A serpente*, o espaço urbano não intervém no conflito dos personagens, pois as peças se passam exclusivamente no ambiente privado.

³ “Entre la ciudad escrita [...] y la ciudad real hay una diferencia de sistemas materiales de representación, que no puede ser confundida con frases fáciles como “la literatura produce ciudad”, etc. Los discursos producen ideas de ciudad [...], ficciones de todo tipo. [...] Escribir la ciudad, dibujar la ciudad, pertenecen al círculo de la figuración, de la alegoría o de la representación”. Tradução minha.

Se a questão da originalidade tem caducado nos estudos literários, Stam defende o mesmo para os estudos de adaptações de obras literárias no cinema, propondo o “dialogismo intertextual” para “transcender as aporias de fidelidade” (STAM, 2008, p. 21). Ademais, Stam toma de empréstimo o conceito de hipertextualidade de *Palimpsestos*, de Gérard Genette, o qual se dá a partir do “dialogismo” de Bakhtin e da “intertextualidade de Julia Kristeva, para propor um conceito mais operativo para as análises de adaptações fílmicas: “O termo se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina “hipertexto”, e um outro anterior, o “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou amplia” (STAM, 2008, p. 21-22).

Uma vez que esse estudo não tem por objetivo uma análise essencialmente fílmica das adaptações de *Bonitinha, mas ordinária*, o empréstimo do conceito de hipertexto e hipotexto por Stam no lugar da “fidelidade” ao texto será levado em consideração aqui.

A peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962)

A frase atribuída a Otto Lara Resende de que “o mineiro só é solidário no câncer”, atravessa toda a peça, é repetida inúmeras vezes e, conforme assinala Sábado Magaldi, “[...] constitui variação do conceito dostoiévskiano, tão caro ao escritor mineiro e a Nelson Rodrigues: “Se Deus não existe, tudo é permitido” (MAGALDI, 1990, p. 18).

Tal sentença é proferida pela primeira vez por um Edgar bêbado tentando justificar a proposta de Peixoto que se case com Maria Cecília, filha adolescente do patrão Dr. Werneck. Edgar tem tamanha obsessão pela frase que, em determinado momento, diz para Ritinha, “A frase do Otto é mais importante que “Os Sertões” de Euclides da Cunha [...] é mais importante do que todo o Machado de Assis!” (RODRIGUES, 1990, p. 307). Dessa forma, a peça trata do conflito moral de Edgar, da tentação de uma vida financeiramente melhor, estimulado pela mãe, ou de um possível casamento desinteressado, por Ritinha, sua vizinha, vivendo na simplicidade, mas com dignidade moral. Maria Cecília fora supostamente estuprada por cinco homens e seus pais acreditam que o casamento iria preservar a imagem

da família⁴. Se casado com ela, Edgar, um homem de classe média baixa, pode melhorar de vida conseguindo, inclusive, o tão desejado enterro de luxo⁵.

Em toda obra rodrigueana, crônicas, peças e romances, o escritor se vale de elementos e personagens clichês do melodrama, assim é também o caso de *Bonitinha, mas ordinária*. Nelson encena os *fait divers* das famílias burguesas e pobres. Peixoto e Werneck são os vilões, típicos canalhas do universo do dramaturgo. Em determinado momento da peça, quando Edgar insiste em não ser mau-caráter, Peixoto tenta convencê-lo a se casar com Maria Cecília por dinheiro com o argumento de que “No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte!” (RODRIGUES, 1990, p. 297).

Por sua vez, Maria Cecília é, inicialmente, caracterizada como a vítima; já Nepomuceno⁶, o leproso das matas da Tijuca, é o homem disforme. Contudo, assim como no melodrama, *Bonitinha, mas ordinária* apresenta as revelações surpreendentes e reviravoltas: Maria Cecília se mostra a personagem ardilosa, Ritinha surge como vítima do chefe de investigação dos Correios, que a prostitui, e Edgar termina a peça como o herói, ao queimar o cheque de Werneck e não se sucumbir ao dinheiro fácil. As injustiças morais diversas do universo melodramático, através, inclusive, da apresentação de mulheres como vítimas de homens inescrupulosos, afetam a mãe de Ritinha, acusada de roubo quando trabalhava nos Correios, a própria Ritinha, que se deixa prostituir em troca da promessa do investigador dos Correios de inocentar sua mãe – o que nunca acontece - e as irmãs de Ritinha, levadas à casa de Werneck pelo namorado de uma delas e se tornando vítimas de uma orgia sexual promovida pelo anfitrião aos convidados.

Além das injustiças morais, as sociais também se fazem presentes, pois Edgar é funcionário mal pago da empresa de Werneck, que procura humilhá-lo pela sua condição subalterna, lembrando-o, a todo momento, em forma de xingamento, que é um “ex-contínuo”⁷. O desfecho da peça, pela primeira vez em uma tragédia de Nelson Rodrigues, é

⁴ Na moral social brasileira vigente na primeira metade do século XX, o casamento era tido como finalidade de um casal, moça deveria se casar virgem. O ideal de família se baseava no chefe provedor e na esposa que cuidava dos maridos e dos filhos. Ao representar essa moral vigente, Nelson mostra que, tendo Maria Cecília perdido a virgindade, seria difícil se casar, daí também Werneck querer preservar a imagem da família. Quanto a Ritinha, não tem pai, fugindo, portanto, ao ideal de família e sendo, por isso, juntamente com as irmãs, vítima de homens inescrupulosos.

⁵ A morte, assim como o enterro, são temas rodrigueanos recorrentes e o desejo pelo “enterro de luxo” já haviam aparecido em *Zulmira*, de *A falecida*, e no bicheiro, em *Boca de ouro*.

⁶ Doenças também são temas recorrentes de Nelson Rodrigues. Em *Doroteia* há, inclusive, um Nepomuceno, personagem que sofre de “chagas”.

⁷ A carga pejorativa que a posição de ex-contínuo adquire em *Bonitinha, mas ordinária*, também havia aparecido em *Os sete gatinhos*, quando Noronha, patriarca da família, pede, como punição, que o chame de “ex-contínuo”.

feliz. Assim como no melodrama, onde os vilões são punidos e os heróis encontram a harmonia, Maria Cecília é assassinada por Peixoto, que se suicida em seguida, enquanto Ritinha e Edgar vão para a praia e, após o protagonista queimar o cheque, combina com Ritinha a vida que terá junto a ela. No entanto, embora o desfecho seja feliz para o casal, permanece, ainda, a tragicidade rodrigueana do destino humano, através da morte de Maria Cecília e do suicídio de Peixoto.

No melodrama tradicional havia sempre um conjunto de locais diretamente relacionados à intriga: a choupana, a floresta, o albergue e o castelo. Nelson também localiza as ações de *Bonitinha, mas ordinária*, nesses espaços, pois o castelo, “lugar do poder e da riqueza” (THOUMASSEAU, 2012, p. 189), aparece na peça como o palacete da Gávea onde vive a família de Werneck; a floresta, “um lugar não delimitado, de perigo e agressões” (THOUMASSEAU, 2012, p. 189), é onde Edgar leva Ritinha⁸ e são afugentados por Nepomuceno; a choupana, ao representar o espaço da pobreza, aparece na peça como os apartamentos de Ritinha e de Edgar.

Nas tragédias cariocas onde o espaço urbano é gerador de conflitos, a zona norte é sempre o local de moradia dos protagonistas e a zona sul espaço liberal, de encontros sexuais, em claro contraste com os valores morais aparentemente mais conservadores dos moradores da zona norte. Em *Bonitinha, mas ordinária*, pela primeira vez, a zona sul ganha tanto destaque quanto a zona norte. Enquanto a zona norte – algum lugar perto da Tijuca, onde fica a escola em que Ritinha leciona - é habitada pelas famílias simples e humilhadas de Ritinha e de Edgar, a zona sul é local de moradia da família de Dr. Werneck – Gávea – e de entretenimento deste, no Gávea Country Club, e dele e de seus convidados grã-finos em uma casa na Estrada do Joá.

Esses três espaços da zona sul promovem uma nova moral geradora do conflito. O casarão da Gávea é onde se dá todo o autoritarismo e amoralismo de Dr. Werneck, personagem o qual, ao ouvir de Edgar que não era interesseiro como Peixoto, que não aceitaria receber salário alto e não trabalhar, diz: “No Brasil, todo mundo é Peixoto!” (RODRIGUES, 1990, p. 282). O Gávea Country Club representa o local onde a riqueza de Werneck é ressaltada e também onde Edgar, convidado pelo possível futuro sogro, sente um não-pertencimento devido à sua origem simples. A casa no Joá, onde Werneck promove uma festa, mostra mais claramente a moral corrompida da classe alta. Ali um Werneck bêbado

⁸ A floresta, mais especificamente, a Floresta da Tijuca, aparece sempre na dramaturgia rodrigueana como o local de encontros sexuais e como local de perigo.
Cadernos da Fucamp, v.20, n.46, p.21-38/2021

propõe uma sessão de psicanálise com os convidados. Um grã-fino diz, a todo momento, “Quero tirar as calças!” (RODRIGUES, 1990, p. 311, 312 e 313), uma grã-fina⁹ conta que seu michê mais barato “Foi em Brasília. Na inauguração. O rapaz trabalhava numa obra. Descalço. Imundo” (RODRIGUES, 1990, p. 311) e onde se dá o “crime sexual” (RODRIGUES, 1990, p. 313) que Werneck promove para seus convidados. Trata-se, nesse momento, dos amigos e namorados das irmãs virgens de Ritinha que serão drogados pelo anfitrião e irão “caçar” as meninas. Ao ser interpelado por um convidado que tal ação se trata de um crime, Werneck responde: “Sua besta! Ou vocês não acreditam no Poder Econômico? Vou indenizar, compreendeu, pai, mãe, as pequenas. Tapo a boca da família, rapaz...” (RODRIGUES, 1990, p. 314).

Ao transitar por esses três espaços da zona sul, Edgar se sente, ao mesmo tempo, seduzido e humilhado pelo poder corruptivo de Werneck e impelido a manter sua dignidade moral. Dessa forma, em *Bonitinha, mas ordinária*, a zona sul aparece como moral corruptora de Edgar, local onde as irmãs de Ritinha são violentadas e onde habitam e frequentam personagens amorais ou de comportamento de moral tida como duvidosa. Na zona norte, por seu turno, é onde moram os personagens simples e pobres e onde, em uma escola na Tijuca, Ritinha leciona.

A cidade também é reconhecida pelos personagens como espaço da perdição. Ao ouvir do porteiro que as meninas foram a uma festa no Joá, Ritinha se desespera, mostrando estar ciente de que seria uma festa com sexo. Werneck, querendo provar a Edgar que Maria Cecília é pura, garante que ela sempre esteve em colégio interno e a quem “se você perguntar, digamos: - onde é a Praça Mauá? Ou a Rua do Ouvidor. Não sabe” (RODRIGUES, 1990, p. 267).

Outros espaços da cidade, perigosos como a floresta, e lúgubre como o cemitério, também aparecem na peça como locais onde os personagens podem satisfazer seus desejos sexuais, na impossibilidade de se valerem de uma *garçonniere* em Copacabana¹⁰. Assim, a

⁹ As grã-finas povoam a dramaturgia rodrigueana. Em *Boca de ouro*, por exemplo, uma cita, inclusive, a psicanálise, ao dizer que depois que o marido começou a fazer psicanálise, acho tudo natural. A psicanálise, nesses textos de Nelson, representa, com conotação pejorativa, uma moral liberal ao extremo das classes mais altas.

¹⁰ Como é o caso, por exemplo, de Bibelot e Aurora, de *Os sete gatinhos*, que têm o primeiro encontro sexual em um apartamento de Copacabana, emprestado por um amigo de Bibelot.

primeira tentativa de Edgar de um contato mais íntimo com Ritinha se dá na Floresta da Tijuca e, o segundo encontro, no cemitério do Caju.¹¹

Em *Bonitinha, mas ordinária*, o deslocamento dos personagens sempre ocorre com o carro¹², seja Edgar levando Ritinha à escola, à Floresta da Tijuca ou ao Cemitério do Caju, sejam os amigos das irmãs de Ritinha que as levam à festa na casa do Joá. Ter um automóvel, contudo, não significa na peça símbolo de status, mas pode simbolizar a facilidade que os personagens têm em circular pela cidade.

Enquanto as crônicas escritas por Nelson nas décadas de 60 e 70 explicitam o seu ponto de vista da degradação da cidade do Rio de Janeiro, fruto dos processos de modernização da cidade ao longo da primeira metade do século XX, Adriana Facina nos lembra que

essa devastação é observada principalmente por meio do espaço público, de histórias que acontecem nas ruas, no Maracanã, em bares e restaurantes, em festas, na redação dos jornais. [...] o Rio de Janeiro aparece muitas vezes como cenário do vício, da desintegração, do individualismo egoísta. Mas é também a cidade da sociabilidade, das conversas “jogadas fora”, das “ruas amorosas” (FACINA, 2004, p. 154-155).

Entretanto, Facina acredita que nas peças teatrais,

Em lugar da cidade atingida pela modernização nos seus espaços de sociabilidade, [...], focaliza-se principalmente o mundo privado. [...] É justamente a mudança de valores e costumes, no sentido de quebra de hierarquias e individualização, que faz com que as relações interpessoais sejam degradadas e permitam o emergir dos instintos, de uma natureza humana cruel e violenta (FACINA, 2004, p. 155).

Embora essa análise possa ser válida para várias peças de Nelson, no caso específico de *Bonitinha, mas ordinária*, as reflexões de Facina sobre as crônicas das décadas de 60 e 70 e sobre as peças, valem igualmente. Aqui, tanto o espaço público quanto as relações no meio privado são cenário do vício e da desintegração moral. A modernização do Rio de Janeiro e suas transformações são, portanto, recebidas de modo diferente pelos habitantes da cidade do Rio de Janeiro em *Bonitinha, mas ordinária*, e tal oposição também é geradora de conflito entre os personagens.

¹¹ Edgar afirma escolher o Cemitério do Caju e não o São João Batista porque no Cemitério da zona sul poderia ser visto por algum parente ou amigo de Weneck.

¹² Em outras peças o carro também é meio de transporte: Bibelot leva Aurora a Copacabana de taxi, Boca de ouro está no carro quando vê Dona Guigui no taxi com outro homem e é dentro do carro que Glorinha flagra a prima Zulmira traindo Tuninho com Pimentel. No entanto, na maioria das crônicas de *A vida como ela é...* os personagens andavam de ônibus pela cidade.

Maurício de Abreu identifica, ainda em início da década de 30, uma estratificação da sociedade carioca em relação ao processo de modernização e à ocupação do espaço urbano: a “nova zona sul” seria predominantemente ocupada pelas classes altas, a “velha zona sul” e a zona norte, pelas classes médias e as classes pobres, no subúrbio (ABREU, 2006, p. 94). Esse padrão se manteria nos anos seguintes e é bem representado na peça aqui estudada. Outro fator diz respeito à divisão da cidade, operada como resultado das reformas e modernização urbana: ao subúrbio, e à zona norte, onde todas as pessoas se conhecem e onde persistem os valores morais tradicionais, contrapõe-se a zona sul, espaço de valores mais modernos e de comportamentos individualistas. No entanto, é importante salientar que esses contrastes não são estanques, não significam que os personagens da zona norte sejam sempre tradicionais e honrados, posto que a mãe de Edgar quer que o filho aceite o cheque de Werneck e Ritinha se prostitui. Nelson também se dispunha a revelar a hipocrisia dos valores tradicionais.

É, portanto, nessa perspectiva de um espaço urbano que, ao mesmo tempo em que mostra uma cidade estratificada, onde valores e significados são conferidos a áreas ocupadas pelos diferentes grupos sociais, permite também uma mobilidade e sociabilidade, e confere a Edgar uma crise moral. É a circulação entre mundos moralmente tão opostos, zona sul e zona norte, que Edgar, Ritinha e suas irmãs se aproximam do trágico. As diferenças e preconceitos sociais, assim como o racismo, são tão explicitados no texto que ao ouvir de Maria Cecília que Cadelão, um de seus estupradores, disse a ela pelo telefone que ela gostou de ser violada, Edgar comenta: “Mas o Cadelão não é negro? O negro boçal? Não diria “violada”, é uma palavra que. Entende? Não usaria a palavra “violada”!” (RODRIGUES, 1990, p. 301).

Em *A metrópole e a vida urbana*, Georg Simmel procura refletir acerca do modo pelo qual o homem se adapta às transformações ocorridas na metrópole e assinala que a metrópole causa no homem transformações psicológicas, moldando nele uma consciência diferente daquela da vida na cidade pequena (SIMMEL, 1973, p. 9). Para Simmel, na vida da cidade pequena, há mais contatos inter-humanos e os relacionamentos são mais profundos e emocionais, ao passo que na metrópole, sede da economia do dinheiro, as relações entre os indivíduos são mais superficiais, racionais, fruto da produção para o mercado, e as relações íntimas geram a individualidade. Essa impessoalidade nas relações, a racionalidade na consciência do indivíduo, leva ao que Simmel chama de “atitude blasé”. Essa atitude é consequência de o homem da metrópole viver em torno de rápidos e sucessivos estímulos

visuais e acontecimentos cotidianos que fazem com que ele passe a ter uma atitude distanciada das coisas.

Em *Bonitinha, mas ordinária*, quem se aproxima dessa atitude “blasé” é Werneck, conquanto Nelson tenha levado ao paroxismo, algo inerente à sua escrita dramaturgica, a racionalidade e individualidade do personagem. Segundo Simmel, “o dinheiro torna-se o mais assustador dos niveladores. Pois expressa todas as diferenças qualitativas das coisas em termos de “quanto” (SIMMEL, 1973, p. 16). Ao mostrar um empresário inescrupuloso e corruptor, Nelson parecia querer denunciar o que, na sua perspectiva, eram os perigos que o espaço urbano carioca se submetia ao se modernizar. Esse dinheiro nivelador que Simmel aponta foi, em Nelson, hiperbolizado na figura do Dr. Werneck. Entretanto, desprovidos de dinheiro, Ritinha e Edgar se aproximam mais da descrição de Simmel da cidade pequena, onde os relacionamentos são mais inter-humanos. Decerto, Nelson faz, da zona norte, o espaço de grande sociabilidade e relações interpessoais de amigos e vizinhos. É, portanto, nesse espaço urbano onde habitam personagens tão díspares, que se dá o conflito trágico.

***Bonitinha, mas ordinária* (1963)**

Um ano após Nelson ter escrito e Martim Gonçalves ter encenado a peça, *Bonitinha, mas ordinária* foi adaptada para o cinema por Jece Valadão e dirigida por J.P. de Carvalho. Esse filme dialoga com todos os elementos característicos do texto teatral já apontados aqui, privilegiando o imaginário rodrigueano do espaço urbano como propulsor do conflito trágico, assim como a coloração melodramática que Nelson deu à sua peça.

No filme, a amoralidade do personagem Werneck é ainda mais explicitada, principalmente através de suas falas. Aqui, Werneck usa o linguajar coloquial carioca e repleto de expressões que vemos na peça, como utiliza também outras, como quando se dirige a Maria Cecília e diz: “Minha filha, você pode até rasgar dinheiro” e em outra conversa com o genro, “dinheiro compra até amor verdadeiro”. Todos os outros personagens do filme usam, assim como na peça, esse linguajar coloquial¹³, cotidiano¹⁴, e também aparecem em ações cotidianas triviais, como na cena em que Ritinha escova os dentes, sua irmã lixa a unha e Edgar toma banho de banheira na área de serviço do apartamento.

¹³ Edgar dia à mãe que “Ritinha está boa pra chuchu”, Edgar reclama com Werneck que “o pessoal está dizendo o diabo” e o gerente dos Correios diz a Ritinha: “No Brasil esse negócio de inquerito é marmelada”.

¹⁴ Nelson usa em todas as tragédias cariocas elipses e frases curtas, como seria um linguajar cotidiano no diálogo do carioca.

O espaço urbano carioca em que a peça se insere é ambientado no filme em diversos bairros do Rio de Janeiro. Embora na peça não haja referência explícita ao prédio em que Ritinha e Edgar moram, pois sabemos apenas que se encontra na zona norte, próximo à Tijuca, no filme a cena do prédio é feita na Praça Edmundo Rego, no Grajaú. Dali o casal sai no carro de Edgar para a Estrada da Tijuca, que leva à Floresta da Tijuca, onde eles têm o primeiro encontro mais íntimo e onde surge um Nepomuceno, caracterizado melodrama e grotescamente. Também a Gávea, onde fica o casarão de Werneck, o Country Club e a Estrada do Joá aparecem claramente no filme. Por outro lado, o cemitério em que Ritinha e Edgar se encontram pela segunda vez é o São João Batista e não o Caju, embora no filme seja cortada a referência de Edgar de que não poderiam ir ao cemitério de Botafogo porque poderia ser reconhecido por amigos do futuro sogro. No desfecho da peça, sabemos que Ritinha e Edgar vão para a praia; no filme, a praia é Copacabana.

Embora o jogo não apareça no texto teatral – a única rápida referência a jogo é quando Peixoto encontra com Arturzinho, amante de sua mulher, saindo de sua casa, e pergunta sobre o Fluminense – o filme, mais uma vez, procura dialogar com o universo rodrigueano¹⁵, e mostra Werneck e sua esposa Lígia jogando biriba, além de uma outra cena de biriba em um bar.

Além de utilizar amplamente a frase “o mineiro só é solidário no câncer” durante todo o filme, há também, um diálogo com o universo rodrigueano contaminado pela escrita de Dostoievski. Quando Peixoto conversa, pela primeira vez, com Edgar, sobre o seu casamento com Maria Cecília, Peixoto diz precisar de um “mau caráter”, um Ralskólnikov”: “Ralskólnikov era um mau caráter... matou... você é um Ralskólnikov?” Ao responder com a frase atribuída a Otto Lara Resende e sair do bar, Edgar ouve o grito de Peixoto para ele: “Ralskólnikov!”. A partir daí, Peixoto só se referirá a Edgar pelo nome do personagem do protagonista de *Crime e Castigo*.

J.P. de Carvalho e Jece Valadão procuraram, na direção e roteiro, privilegiar o espaço urbano carioca em que as cenas da peça se inserem. Os atores, por sua vez, deram o tom melodramático ao texto; a linguagem e caracterização excessiva dos personagens, carregada de adjetivações, da peça rodrigueana, é sublinhada no filme pela expressão, gestual e movimento corporal dos atores. O personagem de Werneck ganha força através da atuação melodramática de Fregolente¹⁶ e exacerba o amoralismo hediondo do empresário. A Ritinha

¹⁵ Nas tragédias cariocas, o futebol, o Maracanã, o jogo de sinuca são elementos recorrentes.

¹⁶ Fregolente havia também interpretado o papel do empresário na montagem da peça em 1962.

de Odete Lara mostra o sacrifício e sofrimento da personagem ao ter que se prostituir para salvar a mãe da prisão, assim como as atrizes que interpretam suas irmãs dão o tom de lamento e desproteção após serem violentadas. A cena em que Odete Lara contracena com Fregolente após ver que as irmãs foram corrompidas por Werneck, faz contrastar o desespero de Ritinha e o escárnio de Werneck, ao dizer que um cirurgião plástico pode reconstituir a virgindade das meninas. Como assinala Ismail Xavier, “o magnata à cata de sensações, apocalíptico, é o ponto alto do filme, indo além de sua função-clichê no conflito central entre pureza de caráter e corrupção” (XAVIER, 2003, p. 181).

Xavier vê outro diálogo do filme com a peça e vai além, mostrando como esse diálogo acena para uma manifestação artística porvir:

Bonitinha, a peça, é parábola moral cujo esquematismo compete com a irreverência e a criatividade no verbo, mas sua veia satírica dirigida a uma modernização acanhada [...] esboça o que fará o gosto do tropicalismo alguns anos depois, quando música, teatro e cinema, flagrando o lado *kitsch* de um desejo de progresso vivido em chave provinciana, passariam a produzir suas colagens alegóricas. O filme de J.P. de Carvalho encontra seus melhores momentos justamente aí, quando Fregolente acentua conexões que repercutirão no cinema brasileiro, dentro das transformações que irão desaguar no tropicalismo de 1967 – 68 (XAVIER, 2003, p. 181-182).

Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende (1980)

Embora essa segunda adaptação da peça rodrigueana dialogue, até certo ponto, com o texto teatral, o espaço urbano carioca que impulsiona o fenômeno trágico é praticamente apagado, privilegiando-se o conflito oriundo apenas de uma diferença social entre os personagens.

Apesar da praia onde Ritinha e Edgar encerram o filme parecer Copacabana, o casal se encontra anteriormente na Praça XV e Edgar dizer a Ritinha que vai levá-la ao Cemitério do Caju, não há qualquer outra ambientação em um espaço específico do Rio de Janeiro que contraste a zona norte do prédio onde moram Ritinha e Edgar com a mansão onde a família de Werneck mora na Gávea e o Joá, onde se dá a festa para os grã-finos. Quando Ana Isabel, a grã-fina, diz, durante a festa promovida por Werneck, “trepei no buraco mesmo, inaugurei o metrô do Rio!”, perde-se a ironia da Ana Isabel da peça e do filme de 1963, que admite, em frente ao marido e convidados, que seu michê mais barato foi para um operário que trabalhou na construção de Brasília e fica, apenas, a piada sexual. A cidade onde passa o

filme poderia, portanto, ser qualquer cidade, já que, nesse caso, o Rio de Janeiro é cenário, sem delinear o conflito dos personagens.

Se o espaço urbano nessa adaptação do filme não intervém no conflito trágico, algumas expressões coloquiais foram utilizadas, como quando Edgar diz ser “um pé rapado, um borra-botas”. No entanto, como aconteceu a outros filmes desse momento, elevou-se o número de palavras, ao passo que na peça, apenas em um único momento, Edgar chama Werneck de “filho da puta”¹⁷. Nessa versão, o personagem de Werneck ganha um teor mais psicologizante, posto que no texto teatral o empresário exerce seu autoritarismo ao, por exemplo, ordenar que Edgar se sente enquanto conversam, enquanto nessa versão cinematográfica, Werneck o faz porque é tratado pela mãe da mesma forma.

O apelo sexual ganha, nessa versão de 1980, o foco do filme, fazendo com que a câmera espreite e enfoque a cena mais erótica. A cena da curra de Maria Cecília, protagonizada por Lucélia Santos, é pormenorizada na abertura do filme, antes dos créditos iniciais, e mostrada no seu decorrer¹⁸. Já na primeira cena de Ritinha, Vera Fischer surge tomando banho e, embora ações triviais cotidianas apareçam na peça e no primeiro filme, o que se propõe na segunda versão é explorar ao máximo a beleza física e o apelo sexual da atriz, já que ela também aparece nua na Floresta. Em outros momentos esse foco sexual também se faz presente, quando, por exemplo, as irmãs de Ritinha assistem a um filme pornô com Alírio, namorado de uma delas, ou quando, em uma cena cômica, Lígia canta uma música religiosa, e levanta o vestido para o marido penetrá-la.

Além do apelo erótico, tanto a filmagem em *travelling* que, a despeito dos sucessivos *flashbacks*, sugere continuidade, quanto a atuação dos atores, segue um registro mais naturalista, aproximando-se de uma nova estética naturalista que então surgia nas telenovelas brasileiras e que já se tornara comum no cinema hollywoodiano. Como assinala Ismail Xavier sobre essa adaptação, além de outras realizadas nessa mesma década a partir de peças de Nelson Rodrigues,

afora traços específicos de estilo, o ponto em comum é um naturalismo em busca da atração do público pelo poder de choque dos dramas, pela carga de erotismo, pelas cenas “ousadas”, colocando as atrizes como Vera Fischer, Sonia Braga, Lucélia Santos e Lídia Brondi como objeto do olhar. Ou seja, o que havia sido conquista na representação do sexo e na presença

¹⁷ O uso de palavrão se dá, pela primeira vez em uma peça rodrigueana, com *Bonitinha, mas ordinária*.

¹⁸ Embora, na peça, a cena do estupro de Maria Cecília só seja mencionada duas vezes, uma em flashback, no curso da peça, no filme de 1963, a cena é mostrada rapidamente, já no início, antes dos créditos, e volta em flashback posteriormente. Nesse caso, o filme de 1980 também dialoga com seu antecessor.

do corpo, chega, nesse momento, ao patamar da vulgarização, repetição, rentabilização do erotismo (XAVIER, 2003, p. 188-189).

O elenco do filme de Braz Chediak nos remete ao elenco das novelas da década de 80: além de Vera Fischer, José Wilker faz o papel de Edgar e Carlos Kroeber de Werneck. O filme segue, portanto, segundo Xavier, a fórmula bem-sucedida da comédia erótica de mercado, popularmente conhecida como pornochanchada, assim como “o modelo das novelas da Globo e suas estrelas” (XAVIER, 2003, p. 188-189).

Bonitinha, mas ordinária (2010)

Assim como nas adaptações anteriores, esse filme, roteirizado e dirigido por Moacyr Góes¹⁹, inicia com a cena da curra de Maria Cecília, aproximando-se ainda mais na versão de 1980, com uma cena pormenorizada. No entanto, Moacyr Góes procurou trazer a história para os dias atuais, colocando a cena da curra em uma favela carioca, ao contrário do terreno baldio da peça e das versões cinematográficas anteriores. Mais tarde, através de um *flashback*, vemos que Maria Cecília foi com Peixoto a um baile funk em tal favela e lá orquestrou sua curra.

A atualização da peça também se deu no espaço urbano carioca. O bar onde Peixoto e Edgar se encontram pela primeira vez fica em Laranjeiras e a câmera fecha em close na placa das ruas, mostrando se tratar da esquina da Rua Mário Portela com Rua Alice, que desemboca na Rua das Laranjeiras. Localizado o bar, o prédio em que Ritinha e Edgar moram se encontra na quadra seguinte²⁰. A mansão onde Werneck mora não tem o bairro explicitado, apenas que se localiza também na zona sul.

No que diz respeito a essa atualização do filme, como o Rio de Janeiro de hoje não é mais aquele espaço do imaginário rodrigueano, onde valores morais e condições sociais se contrastavam claramente entre zona norte e zona sul, faz sentido ambientar o filme em Laranjeiras, bairro que abriga as mais diversas camadas sociais do Rio de Janeiro, assim como outros bairros cariocas²¹. Desse modo, o que determina o conflito trágico dos

¹⁹ O diretor já havia trabalhado a peça nos palcos cariocas.

²⁰ Para o espectador carioca, principalmente da zona sul, não é difícil localizar o prédio, conhecido como “Piranhão” de Laranjeiras, onde habitam famílias de classe média baixa, prostitutas, “aviões”, ou intermediários de drogas, além de oferecer toda sorte de serviço, de padaria e mercado a igreja evangélica.

²¹ Foi mantida, no filme, a ambientação do primeiro encontro de Ritinha com Edgar na Floresta da Tijuca, embora hoje ela seja lembrada apenas como local perigoso, e não mais como espaço de encontros amorosos com fins sexuais. O cemitério do Caju também foi a locação do segundo encontro do casal.

personagens de *Bonitinha, mas ordinária*, assim como o filme de 1980, é o contraste social e valores morais dos personagens, não exatamente a prática do espaço urbano.

O coloquialismo do linguajar carioca foi mantido; enquanto as falas cotidianas dos personagens foram atualizadas e só permaneceram da peça de Nelson aquelas expressões que ainda são utilizadas, esse modo de falar não diz respeito hoje apenas ao carioca. Entretanto, embora as questões morais dos personagens tenham sido mantidas e não seja difícil encontrar um empresário corrupto e inescrupuloso, bem caracterizado, inclusive, por Gracindo Júnior, e um homem seduzido pelo dinheiro e, devido a isso, com conflitos morais, também bem caracterizado por João Miguel, a valorização da virgindade das irmãs de Ritinha e do casamento como saída para Maria Cecília parecem anacrônicos nos dias atuais. Ressalta-se, aqui, esse anacronismo, uma vez que essa adaptação de *Bonitinha, mas ordinária* foi trazida para a atualidade.

Assim como no filme de 1980, esse se vale de uma direção e atuações naturalistas, presentes nas novelas. A câmera também se movimenta em um *travelling*, dando agilidade e sugerindo continuidade, além da cena de curra de Maria Cecília na favela parecer um videoclipe de séries e filmes brasileiros que se passam na favela. Dessa forma, modernizou-se o figurino, o linguajar, o espaço urbano, a linguagem cinematográfica, mas os valores sociais presentes na peça foram mantidos.

Considerações finais

O homem da metrópole, racionalizado e individualizado pelo dinheiro, conforme apontara Georg Simmel, foi hiperbolizado por Nelson Rodrigues nas figuras de Werneck e Peixoto. Eles, no entanto, não têm necessariamente a “atitude blasé” identificada pelo teórico, mas representam a maneira pela qual o dramaturgo via as consequências do processo de modernização do Rio, fazendo do dinheiro um elemento corruptor. Por outro lado, permaneciam ainda características interpessoais no Rio de Janeiro de Nelson, tais como na cidade pequena, vislumbrada por Simmel. Fazendo coexistir dois mundos de valores tão opostos, o trágico rodrigueano se impõe.

Retomando a ideia de Robert Stam de pensar a adaptação fílmica como hipertexto, um diálogo dos três filmes com a peça, o hipotexto, é realizado, embora em níveis diferentes. O *Bonitinha, mas ordinária* de 1963 amplia o hipotexto, ao trazer para a tela outros elementos do universo rodrigueano ausentes na peça, como o jogo de biriba, a referência a Ralskónikov, a encenação de momentos que só são escritos nas rubricas e a explicitação do

bairro do Grajaú, não mencionado na peça, mas que é local de moradia na zona norte de vários outros personagens rodrigueanos, como a família de Seu Noronha, de *Os sete gatinhos* e a de Arandir, em *O beijo no asfalto*. Por conseguinte, esse primeiro filme amplia e intensifica o hipotexto, sendo que as atuações melodramáticas favorecem a hipérbole e páthos presentes no texto e marcam os contrastes entre os valores morais dos habitantes da zona norte e daqueles da zona sul.

No caso dos dois outros filmes, o hipertexto modifica o hipotexto, privilegiando uma linguagem de câmera e de interpretação naturalista televisiva em detrimento do melodrama rodrigueano. Dilui-se, portanto, o aspecto trágico do texto, principalmente porque nesses filmes a hipérbole é esvaziada pelo naturalismo e o espaço urbano carioca não impulsiona o conflito; o que fica são valores morais diversos que poderiam gerar conflito em qualquer lugar. A “ideia de cidade” produzida pelos discursos da cidade escrita – considerando aqui escrita em um sentido ampliado, como escrita dramaturgica ou fílmica – conforme reflexão de Beatriz Sarlo, só aparece, portanto, no primeiro filme.

Victor Hugo Adler Pereira chama atenção para algumas adaptações cinematográficas de peças de Nelson e conclui que “a intensidade que envolve o receptor acompanha a transição brusca de tons e de situações e oferece resposta a essa dificuldade de conjugar o realismo e o não-realismo colocada pela dramaturgia de Nelson Rodrigues” (PEREIRA, 2012, p. 103). Embora Adler Pereira não nomeie esses filmes aos quais se refere, o *Bonitinha, mas ordinária* de 1963 é, a meu ver, aquele que realiza essa reflexão acima.

Deve-se, contudo, levar em consideração a época em que os filmes foram feitos e quem eram seus diretores e roteiristas. O primeiro filme foi roteirizado por Jece Valadão, que já havia atuado em outras peças de Nelson e em filmes baseados nelas; Jece, portanto, estava familiarizado com a linguagem e com o universo rodrigueano, e procurou ampliá-lo, assim como Joffre Rodrigues, produtor do filme e irmão de Nelson. O filme de 1980 foi roteirizado por profissionais que trabalhavam com a linguagem naturalista no cinema e na televisão e dirigido por Braz Chediak, que já havia rodado algumas pornochanchadas na década de 70. Dessa forma, os roteiristas e o diretor trouxeram para o filme a linguagem naturalista e elementos da pornochanchada, o que acabou por diluir o drama rodrigueano e universalizar o conflito.

O *Bonitinha, mas ordinária* de 2010 também segue o registro naturalista e a linguagem televisiva e comercial. Seu produtor, Diler Trindade, é responsável pelos filmes de Xuxa e de Renato Aragão, sucessos de bilheteria e Moacyr Góes, roteirista e diretor, Cadernos da Fucamp, v.20, n.46, p.21-38/2021

trabalha há anos com a linguagem televisiva e naturalista e com o cinema comercial. Salvo o bom trabalho de interpretação de alguns atores nos dois últimos filmes, o trágico carioca rodrigueano se esvazia, dando lugar a um drama de conflitos de valores morais mais universalizados. Até mesmo a frase “O mineiro só é solidário no câncer” que permeia toda a peça e tem, em si, a carga hiperbólica de todo o universo rodrigueano, é proferida com força no primeiro filme, mas sob um registro naturalista nos dois outros filmes, principalmente no de 2010, acaba sendo apenas uma frase engraçada, repetida à exaustão.

Ao se referir aos elementos expressionistas, melodramáticos e realistas das peças de Nelson, Ismail Xavier assinala que

Na adaptação de Nelson Rodrigues para o cinema, nem sempre o cineasta mostrou-se atento a essa mistura de gêneros e referências, sendo mais interessantes os casos em que soube por em cena, com pertinência os descompassos envolvendo a natureza do conflito vivido e o tom da representação (XAVIER, 2003, p. 170).

Desse modo, os filmes de 1980 e de 1963 podem ser interessantes por outros motivos, mas somente o de 1963 põe em cena esses descompassos da natureza do conflito e o tom da representação, como sugere Xavier.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 2006.
- FACINA, Adriana. **Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- MAGALDI, Sábato. Prefácio às tragédias cariocas II. In: MAGALDI, Sábato. **Teatro Completo: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. Dessa vez foi mais leve: intensificação e diluição nas leituras de Nelson Rodrigues. In: PEREIRA, Victor Hugo Adler. **Nelson Rodrigues: o freudismo e o carnaval nos teatros modernos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 99 – 115.
- RODRIGUES, Nelson. Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo: tragédias cariocas II**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 243 – 326.
- SARLO, Beatriz. Versiones de ciudad. In: SARLO, Beatriz. **La ciudad vista**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009. p. 141 – 182
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 11 – 25.

STAM, Robert. Além da fidelidade. In: STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 19 – 22.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Filmografia

CARVALHO, J.P. de (Dir.). **Bonitinha, mas ordinária**. Brasil: Magnus Filmes, 1963. 1 filme (100 min), son., color.

CHEDIAK, Braz (Dir.). **Bonitinha, mas ordinária**. Brasil: Sincrocine, 1980. 1 filme (105 min), son., color.

GÓES, Moacyr (Dir.). **Bonitinha, mas ordinária**. Brasil: Diler & Associados, 2010. 1 filme (100 min), son., color.