

GRITOS IRISADOS

Gilberto Freire de Santana¹

Resumo: O estudo *Gritos irisados* empreende uma análise semiológica do filme *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor, a partir da homônima obra teatral de Nelson Rodrigues, com a finalidade de desvelar o olhar desse cineasta, tendo como objeto de investigação os códigos cinematográficos, especificamente, o cromático, buscando assim adentrar as infinitas possibilidades de leituras que esse elemento provoca nesse universo fílmico.

Palavras-chave: cinema, literatura, cinema nacional, interpretação cinematográfica.

Abstract: The study *Gritosirisados*, undertakes a semilogicalcinematographic analysis of the film *Toda nudez sera castigada*, by ArnaldoJabor, since the homonymous theatral work of Nelson Rodrigues in order to watchful the glance of that film maker, having as investigation object the cinematographic codes, specifically, the chromatic one, aiming to get into the endless possibilities of reading that such element provokes in that filming universe.

Keywords: cinema, literature, nationalcinema, filminterpretation.

Sempre me encontro entre essas amostras de cor. Meus aposentos vibram cada vez mais, num inelutável blusão de Vologda, de listras verticais coloridas, juntamente com os dorsos dos livros nas estantes. Ouro ao lado de carmim. Azul-escuro, branco, branco, laranja. Vermelho, azul-claro, laranja. Vermelho, azul-claro, verde. Vermelho, vermelho, de novo o branco. Preto. Dourado....

Sergei Eisenstein (EISENSTEIN, p. 328).

¹ Doutor em Teoria Literária (UFRJ), professor da Universidade Estadual do Maranhão/Centro de Estudos Superiores de Imperatriz (CESI/UEMA). Professor-pesquisador do Grupo de Pesquisa GELITI.

Barthélemy Amengual, no seu estudo sobre o cinema, trata da questão de como ver/analisar um filme e para isso faz uma relação pertinente, utilizando a fórmula de Roman Jakobson na qual o objetivo da ciência literária não é a literatura, mas sim, a *literariedade*, ou seja, o que faz uma determinada obra ser uma obra literária. Fazendo um paralelo, Barthélemy afirma: "o objeto da semiologia cinematográfica não é o cinema, mas a *cinemacidade*, ou seja, aquilo que torna uma determinada obra uma obra cinematográfica" (AMENGUAL, p. 2).

A partir da relação estabelecida por Barthélemy, no que diz respeito de como se pode analisar uma obra cinematográfica, entre tantos caminhos a serem trilhados, se pretende realizar, numa perspectiva semiológica, uma leitura/análise da obra fílmica *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor, em nível teórico e prático, tendo como base a inter-relação dos códigos cinematográficos, principalmente, o cromático.

Inicialmente, Geni é apresentada num estado de vermelhidão, que perfila uma abrasadora sensação a sedimentar sua própria condição de existência. Se ela é a que, explicitamente, seduz, encoraja, provoca, porém, ao ser apresentada de costas, com os ombros desnudos, percebe-se que ao mesmo tempo em que revela um convite à lascívia, à libido, aos instintos passionais, impõe uma despersonalização de seu ser.

Seu existir que supostamente deveria ser uma força imensa e irredutível se impõe como o interdito, chegando a prenciar uma significação fúnebre. Pois, no vermelho resiste uma ambivalência: quando escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte. É tanto, que a cor, de forma estonteante, ultrapassa Geni para pulsar, de forma raivosa e asfixiante, a decrepitude de todo o espaço da boate. Impondo ao ambiente, que deveria ser emblema de uma transgressiva diversão, uma sobrecarga melancólica, sombria, numa soberba impressão de vertigem tragando seres decadentes e trágicos.

Geni, como ser escorregadio, é, singularmente, exposta duplamente ao ser dividida ao meio, no vermelho da saia e na cor prateada de sua blusa.

Para expressar mais ainda a sua condição múltipla de ser, a cor prata referenda uma espécie de purificação, como se a personagem estivesse na expectativa de se preencher numa espécie de purgação para seus pequenos delitos, e, ao mesmo tempo,

carrega consigo a trágica condição de objeto de todas as cobiças, assim como as desgraças por elas provocadas.

Assim, o espectador é lançado a reconhecer em Geni, através do código cromático, alguém esgotado na sua impossibilidade de ser, de agir. Sendo, maquiinalmente, uma cópia borrada da sua própria imagem. Nos seus gestos mecânicos, marcados por certa teatralidade trágica, se percebe um ser impregnado de uma dolente solidão, para a qual, ao que parece, não existe nenhum remédio. Da mesma forma como o vermelho abrasador da boate que é diluído pelo espelho, na cena seguinte, quando ela nevroticamente, na tentativa de encarnar seus lábios desbotados, é enredada, pelo camaleônico Patrício, na trama de seduzir Herculano.

Para Mário Guidarini, a presença dos espelhos se revela extremamente fecunda na obra dramática de Nelson Rodrigues como símbolo-objeto-visual duplo, pois

longe de redundar em pura bizzarria, pode carregar onde a imagem espelhada difere essencialmente da imagem de si criada pela consciência do indivíduo. A do espelho é estática. Esporádica. A da consciência, contínua. Dinâmica. Histórica. Fruto de metamorfoses. É um processo que se extingue com a morte da consciência. A do espelho dura enquanto há presença física do objeto. Por isso, passageira, casual e esporádica. Assim o espelho instaura a diferença entre duas imagens. A interna e a externa. A íntima e a profana. A subjetiva e a objetiva (p. 106).

Tal qual o cineasta quando circunstancia o caráter de Patrício nas extravagantes cores da sua estampada camisa, estabelecendo o perfil de uma figura sorrateira e maquiavélica, pois ao mesmo tempo em que as cores vibrantes representam um latejar incessante da própria vida, as suas atitudes revelam-no como alguém embrutecido pelo cinismo, se alimentando, como canalha que é, de suas parcas mesquinhas, tornando-se um vampiresco Iago shakespereano a sugar dos outros o que pouco lhes resta.

Este efeito contrastante é algo que está presente em todo o filme. No primeiro momento, Patrício surge, na sua modorrenta e parasitária vida, vestido de um amarrotado pijama branco – que, primitivamente, é a cor da morte e do luto –, antagonizando com o seu próprio nome, que explicita um caráter aristocrático, elegante, de uma nobreza que é desfeita na sua asquerosa atitude arregimentada pelo desleixado e no amortecido vestir-se desbotado como o é a sua vida.

Seguindo, ainda, o percurso de buscar uma relação entre o sistema onomástico e a estrutura dramática como caráter significativo, é possível desmembrar e reagregar o

nome de Patrício, o que introduz imediatamente os aspectos de *pátria, ri e cio*, assinalando o seu ser como alguém que ri, em pleno cio, de ser a origem/pátria do ódio, da destruição.

Há uma sensação de infertilidade no seu mundo. Se ele é marcado por um destroçado branco a reiterar a sua condição de ausência, ao estampar-se em colorido, no se vestir, remonta o seu modo de ser alguém que diante do vazio se emoldura em vários, para enfim, não ser ninguém. Tal qual Geni, em seu florido vestir, quando Serginho/amante anuncia a sua viagem.

Patrício, ao trajar um vermelho arrebatador, quando envia para o sobrinho a foto de Geni, desencadeia seu malicioso plano degradante de destruir, em definitivo, o seu mundo familiar, aprisionado na hipocrisia e na inadequação de conviver com amputados desejos.

Na sua atitude desvairada e rancorosa, ele se mostra ao lado de Geni, quando ela, ao telefone, declara-se, chorosa e desesperada, entregue a uma vontade quase adolescente de rever Herculano, que do outro lado, no orelhão amarelo – que vertiginosamente absorve quase toda a tela –, se encasula na vontade de revê-la, enquanto Patrício, vingativo e irônico, sussurra para a frágil Geni: "Esnoba! Esnoba! Diz que só casando. Só casando!".

É remontando no amarelo escaldante do telefone, que Patrício se mostra em um espalhafatoso terno, para testemunhar o tão desejado e tramado casamento de Geni e Herculano. Na sua penúltima aparição, enfim, ele cumpre o seu papel, aquele a anunciar, através da cor, a aproximação da morte, pois, ao fim, o amarelo se torna um substituto do negro.

No texto de Nelson Rodrigues, Patrício desempenha o papel daquele que engendra e manipula, que se debruça de forma corrosiva a provocar o encontro de Herculano e Geni, tornando-se assim o maquinador do re-desvirginamento do irmão, da mesma forma como leva o estupefato sobrinho a assistir o idílio amoroso do pai com a prostituta. Mas a sua vingança, dado que o irmão não o salvou da falência, aparentemente se completa quando sugere ao sobrinho Serginho que exija do pai o casamento com a prostituta, para assim poder traí-lo.

Na condição de parasita, dependente exclusivo das migalhas dada pelo irmão, a personagem se impõe numa dose extrema de ser demoníaco que só consegue canalizar suas energias para o ódio e a destruição. Porém, ao perceber que o intento não se realizou, que o seu desejo não foi saciado, só resta vociferar sua trágica mágoa: "Hei de ver Herculano morrer! Hei de ver Herculano morto! Com algodão nas narinas e morto!".

No filme, sequencialmente, Patrício vai perdendo o papel de maestro, para se tornar, através de pistas cromáticas, num anjo apocalíptico anunciador das torpezas e da própria iniquidade da vida. O cineasta, utilizando as cores como artifício, elucida a degenerescência da personagem.

O mesmo acontece, também, com Geni. Se, na primeira cena, ela mostra-se exuberante, no vermelhão que lateja seu abolerado canto prateado, logo em seguida é destituída do vigor, para se mostrar num anuviado vermelho que se completa com seu desleixado trajar. O artificialismo parece oferecer a possibilidade de existência, porém, há um desmascaramento da *mise-en-scène* e o que era para ser uma cinderela de um mundo imaginado, se torna uma gata borralheira impedida de sonhar.

Geni, que poderia representar ou se revelar como instrumento devastador do mundo familiar de Herculano, calcado na aura de pudor e repressão, traz consigo uma natureza fatalista. Na sua condição de símbolo da esterilidade, o que de início pode parecer como elemento significativo de um ser permissivo e devorador, adentra um universo onde literalmente é trucidada pelos lobos, repetindo, quase com as mesmas dimensões, a trajetória da protagonista do filme *Ana e os lobos*, do cineasta espanhol Carlos Saura.

Geni, da sua cisma/desejo que vai morrer de câncer no seio, ao declarar o motivo por que se interessou por Herculano, referindo-se à presença da viúva morta,² justifica a motivação de desgraça, inerente ao seu ser. Ela, ao invés de romper sua sina, se submete, inicialmente, à manipulação do Patrício e depois, assume, com um certo grau de passividade, o papel de ser vampirescamente sugada por Herculano e Serginho.

Diante da imagem construída pelo dramaturgo e recriada pelo cineasta, é possível firmar um paralelo entre Geni e a personagem do filme *Teorema*, do diretor

² Transcrição do diálogo: "Talvez porque havia uma morta. Uma morta entre nós dois. E a ferida no seio".(RODRIGUES, p. 178).

italiano Pier Paolo Pasolini, que da mesma forma impõe no meio de uma família burguesa, marcada pelos recalques e subnutrida pela aparência, a destruição do seu minúsculo mundo pela presença de um visitante (Terence Stamp) que, significativamente, se transporta em um ser buñueliano, o anjo exterminador.

O cineasta de propósito quebra o simbolizar maniqueísta, pois o que aparentemente deveria sugerir o bem (o núcleo familiar) e o mal (caracterizado pela perversão da prostituta-visitante) são maquinalmente invertidos. Nesse arquitetura de ludíbrio travesso, no qual o sonho vale mais do que a realidade, Jabor engendra uma característica básica do artista decadentista que é o de utilizar o artifício (o simulacro) para construir um extenso labirinto de cores e imagens, reafirmando que elas são um prolongamento de suas esvaziadas vidas.

Geni se cobre de um azul acetinado no seu primeiro encontro com Herculano, com o propósito de distrair a inquietude das sensações exasperadas e compensar uma sensação de nulidade. Essa cor ao ser aplicada a um objeto suaviza suas formas, abrindo-as e desfazendo-as, por isso a personagem se mostra numa espécie de apaziguamento da sua figura prostituída que, no seu azular vestir, restaura os movimentos e os sons, assim como as formas desaparecem, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu.

É, exatamente, com esse artifício que surge a prostituta. No seu azulecer, há uma marca de impossibilidade. Geni, ao se apartar do seu papel degradante, se emoldurando numa atitude abnegativa e de azucrinar refrigério, simula um aspecto imaterial de si mesma, para o atônito e agonizante Herculano.

Ao se banhar de azul, ela desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário, servindo até para que as hipócritas e doentias tias, tempos depois, em ato contrito arrotam: "Geni nunca foi de zona. Honestíssima!... Geni se casou virgem".

O transmutar de cores vai, paulatinamente, ocorrendo à medida que as possibilidades de existência da personagem vão definhando.

Como um ser perdido no labirinto do viver, ela perambula pelas ruas abarrotadas de pessoas, como se no muito buscasse preencher o seu vazio, tal qual Aparício em sua camisa estampada em cores vibrantes. Ao se desencastelar do bordel à procura de

Herculano, após o primeiro encontro, Geni se magnetiza no azul esverdeado da blusa e em uma escura saia que atraída pelo vermelho da bolsa, que apresenta um processo de similitude, pois o verde é cor de água como o vermelho é cor de fogo, e é por essa razão que o homem sempre sentiu, indistintamente, que as relações entre essas duas cores são análogas às de sua essência e existência.

Geni, no verde, no despertar da vida, anseia a possibilidade de ser, diante de um amor a ser conquistado e possuído, enquanto o seu existir é petrificado pela certeza escura e tragicamente avermelhada do viver. Mais uma vez, se mostra a multiplicidade dos seus anseios.

No anonimato de ser, Geni, referendada por um espaço abarrotado de transeuntes, perde o referencial de prostituta – que em cada segundo cospe uma labareda de fogo a saciar sua dragônica condição de sorver a máscula figura de homens senis e asquerosos –, para se transportar no comum, no desarmado ser prostituído, no qual reside o desejo infantil de tornar-se, recolhendo a possível identidade de sua existência.

Pervertidamente o caminho percorrido, tendo como suporte a esperança de encontrar o seu príncipe, é solitariamente transposto para uma avenida que, coalhada de seres tão comuns como ela, causa um pungente desassossego diante da vastidão, onde nada se vislumbra. Há, no pulsar da multidão, no seu anônimo viver, o palpitar de um coração que lateja sobrevivência e que, ensandecida pelos ruidosos passantes, não consegue ouvir o coaxar de seu sapo-príncipe.

Assim, Arnaldo Jabor desvela, mais uma vez, o mundo rodriguiano, onde fica patente a necessidade de trazer à baila o grande labirinto em que, muitas vezes, se perdem as criaturas aparentemente comuns. Além do labiríntico viver, reside a presença fatal e inevitável da morte, do trágico sentido obsessivo de que a vida se resume na sensação que tudo está suspenso por um frágil fio.

Nelson Rodrigues, ao acrescentar um subtítulo a sua obra trágica, substantivando-a como uma *obsessão em três atos*, deixa patente o intuito de escarafunchar, sem nenhuma piedade, seres desiludidos, cansados pelo tédio e marcados pelo sentido do ocaso, ao se defrontarem com antigas, novas e mais intensas, até

extravagantes sensações, mesmo sabendo, inconscientemente, que estas serão instrumentos da sua destruição.

Segundo Johnny José Mafra a condição trágica do ser humano está na criação porque

o homem está embutido no mundo, participa da mesma força cósmica, mas, ao mesmo tempo, está preso irremediavelmente a determinada ordem que essa força imprime em todas as coisas. Daí, o conflito, que chamamos trágico, entre o homem, ser inteligente e dono de verdade, e a força cega da natureza (p. 3).

Se na tragédia clássica o herói luta contra a força determinante do destino (*fatum*), é visível, em *Toda nudez será castigada*, que as personagens são colocadas contra as forças do meio, não apenas social, mas, e principalmente, como algo inerente a elas mesmas, as suas próprias obsessões.

Quando ao telefone Geni suplica, em melodramáticos gritos e lacrimais sussurros, o retorno do virginal e amantíssimo Herculano, ela se investe de um amarelecer dourado que contrasta com sua figura patética, de um ser transposto para o papel de vítima, quando de início, debochadamente, era o algoz.

Ela de amarelo – em simbiose com o amarelado orelhão, no qual Herculano titubeia a possibilidade do amor –, regurgita um prenúncio escarnado de seres aquartelados diante da impossibilidade do existir, que vão sendo sorvidos, em contagotas, por um amarelo enxofre luciferiano.

Na expectativa de novo encontro, Geni se alimenta do verde, sedenta de saudade. É na cor que ela se materializa como porto da paz, refrescante e revigorante, o das *greenpastures*, dos paraísos verdes dos amores infantis, para logo em seguida, novamente, se empanturrar do *robe* azul acetinado a restabelecer sua múltipla condição de ser.

De início, Geni se aporta num azul que para os astecas era um sinal de incêndio, de sequidão, de fome, de morte, mostrando-se irascível diante de um Herculano que, paternalmente, como se ostentasse um turíbulo a queimar ervas aromáticas, tenta exorcizar seus malefícios de ser prostituído. Condição que ela orgulhosamente,

abarrotada na certeza de caçadora, se abastece ao declarar: "Escuta aqui, você está pensando que mulher da vida só é chegar que a gente está à disposição?! Não é não. Piranha também é filha de Deus".

Geni, na mesma sequência, banha-se de um azul que, segundo Chevalier e Gheerbrant, é uma cor mariana a exprimir o desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus. Assim ela, multiplicada em azulares, cristianamente beija os pés de Herculano, o seu salvador.

A purgação e a violenta aquisição de referenciais cristãos são esfaceladas logo em seguida, quando ela, em lânguidos saracoteios meduséicos enrosca-se no pescoço de um, até então, adâmico Herculano, transportando para este uma imposição de um azul não másculo, mas feminino, não sádico, e sim masoquista.

Como ser passivo, trancafiado em uma estrutura moral e social, cujo sistema de relações e valores se sustenta na aparente segurança, Herculano/Adão, ao ser tentado, mais uma vez, sucumbe. Porém, neste momento, na diversidade das Genis, fica patente que ela tinge-se de um azular, que ao contrário de seu significado mariano, se exprime como símbolo da castração. Geni, como ser do interdito, expulsa Herculano do paraíso-bordel, e como se vitoriosa estivesse, perdida em um grande *canyon*, repete insistentemente: "Você só toca em mim casando".

A cor azul, ainda, se faz presente em três momentos no filme, porém estes são marcadamente acrescidos de extrema euforia.

No primeiro momento, quando Geni ao ser pedida em casamento, entra no azul que é um pouco fazer como Alice, a do país das maravilhas: passar para o outro lado do espelho. Porém, o espelho é estilhaçado no instante que se instaura uma trágica quadrilha drummondiana, ancorado no universo espectral de Herculano que amava Geni, que amava Serginho que, por sua vez, amava o ladrão boliviano. Herculano, que amava Geni, ficou sordidamente encastelado a ouvir o sacramental testamento de sua falecida amada. Geni, por amar Serginho, ao saber que foi abandonada, matou-se. E o seviciado Serginho fugiu com o seu violador, o ladrão boliviano. Este que quase não entrou na história.

Após o casamento, no jantar, maquinalmente familiar, Geni se investe de um florido azulado, em tons e sobretons, para arrefecer o rito em que todas as personagens escancaram as suas querenças.

No terceiro e último momento, Geni, em recato de fogosos entonteios juvenis, arqueja de um azul – que lhe desvenda a condição de ser virginal – no encontro furtivo com o enteado/amante Serginho.

Como o amor decadentista, o das personagens do filme, também é um artifício, um "engano, engodo, um sonho que, num passe de feitiçaria, transforma-se em pesadelo" (MUCCI, p. 71), na medida que as triangulares relações (Patrício/Geni/Herculano, Herculano/Geni/Serginho e Serginho/Geni/Ladrão boliviano) se firmam e renegam, constantemente, suas canhestras paixões despudoradas.

Flora Sussekind afirma que *Toda nudez será castigada* pode ser descrita como uma evolução de triângulos.

De início temos um triângulo constituído por Patrício/Geni (prostituta)/Herculano (irmão viúvo de Patrício), e paralelamente a essa, outros dois: Geni/ Herculano/ X (qualquer pessoa, já que Geni era uma prostituta) e Geni/Herculano/mulher morta. A peça vai evoluir com base nestes dois últimos: o primeiro dos dois vai motivar em Herculano a idéia do casamento com Geni, "para tirá-la da zona"; e o segundo, ao contrário, torna-o indeciso quanto a esse passo. Esse triângulo Geni/Herculano/morta vai ter gradualmente, no decorrer da peça, um dos vértices substituídos: a mãe morta vai ser substituída pelo filho Serginho. O que ocorrerá depois será a duplicação deste mesmo novo triângulo que, tendo por base os mesmos elementos constitutivos (Serginho/Geni/Herculano), englobará relações diferentes entre eles. O que vai variar é a função de Serginho no triângulo. Num caso, exercerá a mesma função da mãe morta, exigindo a castidade paterna; no outro, Serginho tomará para si a função de amante de Geni. (p. 30).

A partir do caminho já trilhado por Flora Sussekind, pode-se acrescentar: Serginho/Geni/ladrão boliviano, e mais um triângulo, não como conjunção de forças antagônicas, mas como unicidade: as três tias.

No momento que Geni, como um dos vértices do triângulo é, enfim, enredada na teia maquinada por Patrício e aceita casar-se com Herculano, há uma predominância de duas cores – o vermelho e o branco – que vão pontuar a desesperante caminhada do seu viver.

Quando Geni é levada por Herculano para um refúgio, longe de tudo e de todos, como se, enfim, pudesse ser livre, ela em um roupão vermelho-vinho, pontuado por flores brancas, como se sua alma experimentasse o milagre do vinho como um divino

milagre da vida: a transformação do que é terrestre e vegetativo em espírito livre de todos os laços.

Mas, ao ser desencarcerada do bordel para ilhar-se num casarão, que mais parece um castelo medieval a exalar ruína, na sua atmosfera embriagante e claustrofóbica, a personagem avermelhando-se espera escancarar seus insaciáveis desejos, tal qual uma Rapunzel sequiosa por seu encantado cavaleiro.

Em Geni é visível que na sua busca, povoada de insatisfações, há um dismantelar-se sacro-satânico em cada gesto. Por vezes, ela, desprovida de qualquer pudor, torna-se uma simples mercadoria de prazer para os outros e no vermelho-vinho remonta a sua embriaguez, como símbolo da loucura que Deus provou nos homens e nas nações infiéis e rebeldes para melhor castigá-los.

Ao se tingir de vermelho, ela, na visita ao sevicado Serginho, no hospital, alimenta-se do mistério vital escondido no fundo das trevas, para mostrar a cor da alma, a da libido, a do coração, e segreda o seu pudor, pela primeira vez, diante da sua nudez. Assim, ela explicita toda a sua fragilidade, de mulher devassada, no ato de sujeitar-se ao pérfido plano de vingança do enteado que se torna amante.

Em Herculano, ela de alguma forma encontra a possibilidade de se ser, de romper com o estigma da maldição da mãe. Porém, com Serginho há um redescobrir, um desabrochar da figura maternal que obsessivamente se completa na simbiótica condição de mulher sexuada e que deliberadamente se entrega na relação incestuosa com o enteado.

Para Geni-mãe, o filho-amante representa a possibilidade do amor, um amor desencarnado: "Depois que eu conheci o amor, eu não quero ser prostituta nunca mais, nunca mais!".

O símbolo do mito da prostituta-Madalena que se redime por amor se quebra ao descobrir a fuga do amante-filho com o ladrão boliviano. Despossuída de tudo, até de parte de suas próprias obsessões, como a ferida no seio e o nojo da nudez da colega, resta-lhe a morte, o desnudar da nudez a desvelar para o atônito Herculano a versão dos acontecimentos:

Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei. Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco. Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo. Falo pra ti e para mim mesma.

Por último, o vermelho – rebentado em rosa *shocking* – circunda e asfixia Geni no aeroporto, quando ela descobre a fuga do amante-enteado com o ladrão boliviano e, do seu sentir, tal como os oceanos purpúreos dos gregos e o Mar Vermelho estão ligados ao mesmo simbolismo, o seu encarnado se explicita para representar o ventre, onde morte e vida se transmutam uma na outra.

Geni, como se em uma amarelidão constatasse o seu caráter de anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte, nada restando senão cortar os pulsos com uma gilete. É como se o fio da navalha finalmente mostrasse suas vísceras, e Jabor, mais uma vez, se utiliza do símbolo cromático para fechar o ciclo da personagem.

Ao vesti-la de um primitivo branco, a cor da morte e do luto, o que se vê é uma Geni totalmente ensanguentada a vociferar sua maldição. O branco lívido em contraponto com o vermelho significativamente representa a cor do vampiro a buscar, precisamente, o sangue – condição do mundo diurno – que dele se retirou. É a cor da mortalha, de todos os espectros, de todas as aparições. Por isso mesmo ela afirma: "Não quero nome no meu túmulo! Não ponham nada! E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho, e essa família só de tias. Malditos também os meus seios!".

Esse revelar cromático também se estabelece nas outras personagens, perfilando por hora o seu sentido vibrátil e, quase sempre, um anulamento do existir.

Em Herculano, o preto e branco é um contraste que vai circunstanciar, exatamente, a duplicidade de seu ser que ora se alimenta de "uma família, na qual todos os elementos estão presos a preconceitos de tal ordem que, fechados dentro dessa cadeia de aço inflexível" (LINS, p. 133), regurgitam seus esgarçados gemidos, ora tenta rebentar as peias que o encarceram num viver hipócrita.

Estas contradições se fixam desde o primeiro momento em que o espectador vislumbra um Herculano deglutido em um paletó vermelho a denunciar o abrasador atributo de estimular as forças e despertar o desejo, para logo em seguida (em uma

narrativa que se faz em *flashback*), resgatar a sua imagem de ceroulas, de uma branquidão pulsante, a destruir a sua aparente figura calcada pela integridade e retidão.

O cineasta, mais uma vez, através do recurso cromático, firma um jogo que propicia uma inversão expressiva, comumente utilizada. O branco, que deveria simbolizar a luz diurna solar, positiva, máscula, é desfraldado por um Herculano minúsculo que, em grotas de choros lancinantes, esguicha as mazelas de seu mundo sôfrego e embalsamado.

Há uma similaridade perversa com os espasmos espermáticos de Herculano enquanto Patrício declara: "Mas titia! A senhora não achava bonito o viúvo que se mata? Viúvo que tem tanta saudade da mulher, que mete uma bala na cabeça?".

Herculano, ao se cingir em branco e preto, se faz duplo, tal como as criaturas rodriguianas que "pendem entre as mais severas proibições e o prazer de infligi-las" (MAGALDI, p. 226). Se há uma quebra, despudorada, das convenções impostas por uma sociedade que se sustenta no convencionalismo, é comum perceber que estas mesmas personagens, normalmente, se resguardam, depois da ruptura, numa purgação abnegada de um puritanismo exasperante.

Quando visita Geni pela primeira vez, Herculano, na brancura de sua camisa expõe, de início, a representação de retidão, porém, circunstanciado na latejante penúria de ser possuído, revela-se como uma branquela marca de submissão e de disponibilidade, que é sequenciado pelo negrume do paletó a ser devastado diante da passividade absoluta, o estado de morte concluído e invariante.

Na figura de um viúvo, entregue ao desgosto de ter perdido a única mulher que conheceu, o negro revela, também, um homem de posse, o emblemático burguês, que impõe para si e para o doentio círculo familiar – o filho Serginho, as tias solteironas e o irmão Patrício – a sedimentação e defesa dos rígidos princípios morais.

Sendo "incapaz de perceber o mundo sob uma perspectiva humana", Herculano se alimenta com morbidez da sua desgraça, num perene repúdio, quase senil, a qualquer espécie de prazer e de total entrega ao que o destino lhe reserva. É tanto, que ele mesmo define-se para Geni como "um bêbado, que passou pela sua vida e sumiu".

O que se percebe, na carapaça defensiva de Herculano, é um parasitário alimentar, insaciável pela omissão. É tanto que ele, o emblemático defensor da moral e dos bons costumes, termina sendo uma marionete dos seus desejos engaiolados na desmedida devassidão de soluços lascivos. Como um gato sedento, Herculano se arrepia ao ouvir a prostituta Geni sussurrar obscenidades, provocando nele um revolto querer de esquecimento e nojo pela mulher morta: "Para mim, ela não tem um rosto, um nome, um olhar. É uma ferida, quase linda. No seio".

No jogo, tramado pelo irmão Patrício, ele se submete a casar com a prostituta-Geni, porém fortalecido pelos padrões de homem de bem, impõe como condição que ela permaneça casta até o dia do casamento. Sentido de castidade que se nutre do mesmo grau pernicioso de quando promete ao filho, no dia do enterro da mulher, não tocar em mulher nenhuma.

É no casamento, pela primeira e única vez, que há uma quebra do código cromático estabelecido pelo cineasta. O que se vê é um Herculano, em diletante lua-de-mel, possesso em um *robe* avermelhado, perfazendo a figura do Arcano 13, do tarô, em que a morte, prelúdio de um verdadeiro nascimento, ceifa a paisagem da realidade aparente – paisagem das ilusões perecíveis – com uma foice vermelha, enquanto que a própria paisagem está pintada de preto.

No seu vermelho reside o antagonismo com a branca (e estranha) veste nupcial de Geni, que, aceitando a teatralização de um "novo" representar, se impõe como um ser despojado de sua condição prostituída para ser a angelical virgem a ser desfolhada, como se houvesse pétalas a serem colhidas.

No jogo das aparências, o espectador é sabedor que Geni em seu branco leito nupcial é, na verdade, o vermelho desejoso de saciar o mais rápido seu marido para sorratamente encontrar o jovial amante-enteado, enquanto o vermelho de Herculano se embranquece ao ser, diante de sua inocente e patética figura paternal, violado, duplamente, pela mulher e pelo filho.

Na opaca felicidade de um casamento que reconstrói o padrão gasto e apodrecido dos ditames sociais, surge, na manhã seguinte da lua-de-mel, um eufórico Herculano maculado de azul, que sugere uma ideia tranquila e altaneira, a ser destroçado, em definitivo, quando escuta o depoimento debochado e catastrófico de Geni.

Herculano, tanto na narrativa rodriguiana como na obra cinematográfica, se estabelece em vivenciar tudo aquilo que nega. Torna-se um ser traído, algo inadmissível como macho; impõe-se como bêbado para assim poder escrachadamente berrar o seu desprezo pela morta, denunciando sua chatice, suas varizes e as coxas separadas; revela-se lascivo e devasso ao mergulhar no desenfreado e incontrolável mundo do desejo; e aceita passivamente ser um títere na mão do irmão inescrupuloso.

Na sua teimosa persistência de ausência de ação, de defensor dos princípios morais, o que o aguarda é perceber, tardiamente, os vestígios de uma completa desestruturação daquilo que mais preza, o grande instrumento de sustentação do seu minúsculo mundo, a família.

Para Serginho, dada a sua alma, marcadamente, enclausurada na negação de qualquer prazer físico, o que predomina inicialmente é o preto, para logo em seguida, repetindo o itinerário do pai, se repartir em branco e preto, simbolizando a duplicidade do seu caráter e crença. Há, nas cores, uma anestésica sensação demoníaca encarnada no anjo.

No esgarçar do preto persiste uma tenra tentativa de reter a presença da mãe morta, pois é na cor do luto sem esperança – tal qual Madame Bovary³ – que Serginho, possesso em desalinhadas obsessões, regurgita a figura materna para escancarar o irrisado desejo edipiano de possuí-la: "Mamãe me ouve! Não responde, mas ouve! E, à noite, entra no meu quarto".

O seu corpo, ao ser desnudado, restando-lhe apenas uma calça azulada, aponta para a quebra da máscara, arrematada em uma nauseante aversão ao sexo, para a exposição do seu real querer. É no castigo da nudez explícita que Serginho, ao cheirar, sofregamente, os fundilhos do pijama de Herculano, sequencia a querença edipiana e, também, um irrefreável pulsar incestuoso pelo pai.

Aquartelado no azul, o andrógino Serginho mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito em seus anseios gozosos. Na brancura imaculada do pijama do pai, ele, como um cirurgião, fará brotar o sangue trágico de suas querenças encasuladas, de um sentimento, misto de ódio e paixão.

O alimento de aversão/atração por Herculano só é saciado no momento que se materializa a condição de traí-lo com Geni/amante/prostituta. O véu da castidade doentia se rompe pela violência, não somente ao ver o pai com a prostituta, mas, e principalmente, ao ser seviciado na prisão.

O ladrão boliviano, na prisão, ao violar Serginho, o impávido cordeiro angelical possuído em branco, submerge em uma calça azul, idêntica à usada por ele em seus labirínticos calafrios a chafurdar o nariz no pijama do pai. Há, através do código cromático, a realização da troca de papéis: Serginho de branco é o pai e o ladrão, ao surrupiar seu azul, se transporta em ser o que ele desejava ansiosamente realizar.

Após o estupro, quando Serginho, no hospital, cobre o seu rosto com um lençol branco diante do vermelho estonteante de Geni, o cineasta se utiliza do simulacro para enganar momentaneamente o espectador. A subversão de papéis/cores se descortina no pungente cegar de olhos diante de uma branquidão que se reveste de uma perversa nocividade e de um vermelho a explicitar pudor.

A prostituída Geni, vermelha em brancos sentimentos, se deixa ser vampirizada em busca de sorver uma plenitude amorosa nunca conseguida. Nela se aporta, também, um ser frágil, um tanto ingênuo, por acreditar que a purgação dos seus desviados caminhos, só será efetivada se aceitar o jogo de Serginho. Este caráter de ingenuidade de Geni, também, pode ser percebido na análise realizada por Rosângela Ferreira Melo, quando ela ao fazer uma leitura investigativa das personagens sobre o prisma dos nomes, desvela uma Geni que ao declarar que não quer nome no túmulo,

na verdade, para ela mesma, não é um nome, é uma síncope, é um radical (apenas) que pode ser acrescentado de alguns sufixos e prefixos, e assim traçar o seu perfil de insólita heroína. Tal como a acrescentar a letra "i" e o sufixo "ua" ao seu nome, desdobra-se seu caráter ingênuo. Aglutinando Geni mais tal (a tal prostituta) tem-se "genital", é o que ela tem a oferecer, o instrumento de trabalho, o objeto de desejo. Há uma espécie sarcasmo, pois se os órgãos genitais são sinônimo de fertilidade, ela, tal como a se integrar no triângulo do desperdício decadentista, é completamente estéril (p. 24-25).

A esterilidade de Geni se reparte em um vermelho que era para ser volúpia e se faz penitência. Por outro lado, Serginho ao ser investido em uma brancura, tingida por um corrompido vermelho, se lança como um morcego insaciável a sugar de sua vítima a última gota de sangue.

Na impossibilidade de resgatar a figura da mãe morta, ele, o casto/violentador, se serve da maternal Geni para atingir o seu objeto de vingança, a completa aniquilação da figura do pai. É tanto que, no casamento, há uma similar cromatização que irrompe em branco e preto, a sugerir o processo simbiótico em que pai e filho se tornam uno. A completude através das chagas expostas.

De amarelo, Serginho em seu encontro furtivo com Geni, se mostra como os atores do teatro de Pequim que se maquilam de amarelo para indicar a crueldade, a dissimulação e o cinismo. Para logo em seguida, de um azul – resgatando o azulecer de Geni e Herculano – se transportar no casto-seviciado, a deixar que o ladrão boliviano, em túnica de variadas cores – como o florido Patrício – surrupie, em definitivo, o seu ser, indo com ele para o exterior.

Revelando-se assim, lascivo e devasso, como a sua família, Serginho mergulha no desenfreado e incontrollável mundo, moldado pela destruição, como se, em deboche, negasse a fala do Herculano: "Meu filho, quando me pediu para não trair minha mulher, nunca – de repente, ele começou a vomitar... é o nojo, nojo de sexo. Horror".

³ Referência a Emma, personagem do romance de Gustave Flaubert, que no filme de Claude Chabrol é enclausurada em um negro vestido anunciando aprisão do seu viver.

Esse horror é comungado também pelas três tias. Seres recorrentes em toda a dramaturgia do Nelson Rodrigues, elas desempenham, quase sempre, um papel de coro trágico. Comumente são marcadas pela sobeja de recatos e indiscriminadamente depositárias de preconceitos. No caso específico de *Toda nudez será castigada* é acrescida de algo fundamental, a virgindade, como, orgulhosamente exclama o casto sobrinho Serginho.

Conforme já disse Magaldi, as tias, recorrentes nas obras rodriguianas, são uma espécie de coro trágico⁴ e no caso específico de *Toda nudez será castigada*,

as três tias compõem o coro familiar, de que a obra de Nelson mostra outros exemplos. Primas e tias formam um coro em *Anjo negro*, assumindo as vestes de Tia Assembleia e Tia Solteirona em *Viúva, porém honesta*, em *Dorotéia*, elas são as primas que paralisam a vida. De luto em *Toda nudez*, tendo "morrinha", nem um nome as distingue, embora exerçam funções diversas, porque era importante ressaltar a unidade granítica do que representaram (MAGALDI, In: RODRIGUES, p. 36).

Na peça, as tias, na indefinição de suas particularidades, assumem a decrepitude do anonimato, é tanto que são identificadas por números (tia nº 1, tia nº 2 e tia nº 3), como se matematicamente se transportassem a ser uma coisa. Nem nomes se dão mais o direito de ter, e, numa espécie de simbiose parasitária, vivenciam o estado progressivo de decadência que se emoldura diante de uma exacerbada paixão pela morte.

No filme, o anonimato é aparentemente quebrado quando a tia, interpretada por Isabel Ribeiro, sarcasticamente é chamada de Neneca. Do nome exclamado (*né!?*) ressoa a negação (*neca*), a ausência, a coisa nenhuma, própria da nulidade do seu ser. O que era nome anonimamente se registra.

E ao externar seus amontoados de preconceitos, é como se todas elas assim, e só assim, conseguissem se vingar daquilo que não tiveram. A falta é preenchida pela tentativa de destruir o pouco que resta, e na diversificação de cores, elas revelam o caráter camaleônico de seres tragados pelo vazio.

A tia, interpretada por Isabel Ribeiro, é penitenciada em um embranquecimento que explicita sua senil infantilidade. No desbotar da cor, há uma vastidão tediosa que, teimosamente, persiste a respirar. É como se ela, ser vomitado pela vida, em sua esquelética figura, fosse a qualquer momento, dada a sua insignificância, tragada por um suspirar asmático.

⁴ Ronaldo Lima Lins, a respeito da mesma questão, afirma que em *Toda nudez será castigada* "existe o coro sombrio (e meio grego) das tias, três mulheres solteironas que não chegam propriamente a apresentar características como individualidades em cena, mas que na peça devem possuir a maior força porque representam ao mesmo tempo o alicerce fundamental daquele agrupamento de pessoas e a fonte de onde resultam os seus males". (LINS, p. 133).

Ela, ao se empanturrar, da cabeça aos pés, de violeta – no casamento de Geni e Herculano – para logo na cena seguinte – no almoço familiar, após a noite de núpcias de Geni e Herculano – se caracterizar em vermelho, é como se estivesse "no Extremo Oriente, que sugere a passagem do violeta para o vermelho, num sentido puramente carnal, que significaria a passagem do passivo ao ativo" (CHEVALIER & GHEERBRANT, p. 961).

Há, na mutação das cores, indicações que a tia (Isabel Ribeiro) ao ser devassada em sua aparente branquidão, tal qual a máscara de Klaus Maria Brandauer em *Mephisto*, de István Szabó, espoca as mais desabridas cobiças. Existe no violeta o cerimonial que perpetua um esturricado anseio a ser violado, que se transporta, escancaradamente, na latência de um vermelho, pós-nupcial, descarrilando desejos virginais ensanguentados a serem saboreados na mesa posta.

Idêntica constatação se fixa no rosáceo vestir da decrépita tia (Henriqueta Brieba), que desnudada do cotidiano e massacrante branco e preto ela, na sua pequenez de ser mirrado, traga sofregamente um vestir, despudorando seu desmascarado desejo senil que, conscientemente, sabe que nunca será violado. Como se verifica no rosto, exageradamente, maquiado de Gustav (Dirk Bogard), em *Morte em Veneza*, que diante da impotência de um ultrajado querer, se lambuza na derretida tinta (branca e preta) que escorre, de seu cabelo e face, a consumir sua total derrocada.

Engaiolada no pudor e na repressão de todos os seus impulsos e emoções, o preto da tia (Elza Gomes) circunstancia o diletante saboreio de ser porta-voz da desgraça, prazer mórbido que é evidenciado quando ela, ao interditar o idílio amoroso de Geni e Herculano, chafurdadamente relata o estupro do sobrinho, para logo após cuspir, em regozijo, sua acachapante retidão: "Quando eu era garotinha, eu vi meu pai dizer uma vez: – Pederasta, eu matava! Mas o menino não é nada disso. Um santo, um santo!".

No vestir azul,⁵ no casamento de Geni e Herculano, ela suga, da cor, a sua perversa hipocrisia ao retrucar que Geni "nunca foi da zona. Geni se casou virgem", para no almoço, após a lua-de-mel, se vestir de branco, como se assim sacramentasse, em definitivo, o seu ensandecido testemunho.

⁵ Para Chevalier e Gheerbrant o azul "é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio". Chevalier & Gheerbrant, p. 107.

Ao analisar-se o código cromático em *Toda nudez será castigada*, é possível, esse trilhar de re-velações. Da mesma forma, como o diretor se abastece de inúmeros elementos, para direcionar a sua leitura cinematográfica, fica evidente o papel particular imposto pela escolha das cores, é como se nelas Arnaldo Jabor reafirmasse o sub-existir desses seres estigmatizados pela fatalidade em suas arrebatadoras colorações.

BIBLIOGRAFIA

- AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda, 2009.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz. A encenação no cinema*. São Paulo: Papirus, 2008.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 11^a ed., 1982.
- EISENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais. Uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOMES, Paulo Emílio Salles & GERBER, Raquel & GARDIES, René & AMENGUAL, Barthélemy & MAGALHÃES, Maria Rosa A. & STAM, Robert & ROPARS-WUILLEUMIER, Mair Claire. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1990.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1979.
- LLORENTE, Eduardo. *Cinema. Arte dos efeitos*. São Paulo: Agência Editora Íris, s/d.
- MAFRA, Johnny José. *Hýbris a Essência da Tragédia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1994.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2004.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MELO, Rosângela Ferreira. *A tragicidadederodrigueana em "Toda nudez será castigada"*. Imperatriz, 1999.
- MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

- MUCCI, LatufIsaias. *Ruína e simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- OROZ, Silvia. *Carlos Diegues. Os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- SADOUL, Georges. *O cinema. Sua arte, sua técnica, sua economia*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- SOUZA, Ernesto de & CARDOSO, Adelino & COSTA, Fonseca e. *A realização cinematográfica. Coleção imagem e som. Volume I-3*. Lisboa: Seqüência Sociedade de Artes Gráficas, s/d. p. 54-55.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- STEPHENSON, Ralph & DEBRIX, J. R. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- SUSSEKIND, Maria Flora. *Nelson Rodrigues e o fundo falso. In: I concurso nacional de monografias - 1976. 3º lugar e prêmio de publicação*. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.
- WEYERGANS, Franz. *Tu e o cinema*. Portugal. Porto: Livraria Civilização Editora, 1970.