



INTERMIDIALIDADES EM “ÁLBUM DE FAMÍLIA”, DE NELSON RODRIGUES, TRANSMIDIANDO FOTOGRAFIA, TEATRO E CINEMA

INTERMEDIALITIES IN “ALBUM DE FAMÍLIA” BY NELSON RODRIGUES:
TRANSMEDIATING PHOTOGRAPHY, THEATER, AND CINEMA

Sérgio Ribeiro Pereira

<https://orcid.org/0000-0003-2478-5159>

Olga Valeska Soares Coelho

<https://orcid.org/0000-0002-8482-9857>

Resumo: Este estudo analisa dois processos distintos de adaptação e transposição de “Álbum de Família”, de Nelson Rodrigues, para o teatro e o cinema, numa perspectiva dos Estudos de Intermidialidades. O texto rodriguiano evoca a fotografia como ferramenta dramatúrgica e tensiona relações espaço-temporais em aproximação com a linguagem cinematográfica. Nesse sentido, a pesquisa, de natureza qualitativa e abordagem crítico-analítica, ancora-se em perspectiva bibliográfica que tem como referenciais teóricos Irina Rajewsky (2012), Linda Hutcheon (2013), Lars Elleström (2021) e Robert Stam (2006) em diálogos com outros autores. O objetivo deste estudo é compreender os processos criativos e os procedimentos intermidiáticos mobilizados nas adaptações da obra para o teatro e o cinema, analisando como diferentes estratégias de transposição e recriação materializam-se na encenação teatral e na realização filmica. Esses processos evidenciam modos de reinterpretation, apropriação e transmissão que não apenas deslocam o texto dramatúrgico original, mas também transformam os modos de recepção e fruição do espectador, interferindo nas formas de percepção, leitura e produção de sentidos no campo das artes performáticas e audiovisuais.

Palavras-chave: Álbum de Família; Nelson Rodrigues; Intermidialidade; Fotografia; Cinema.

Abstract: This study analyzes two distinct processes of adaptation and transposition of “Álbum de Família”, by Nelson Rodrigues, for theater and film, from the perspective of Intermediality Studies. Rodrigues’ text evokes photography as a dramaturgical tool and strains space-time relations in ways that approximate cinematic language. In this sense, the research, which is qualitative in nature and with a critical-analytical approach, draws on bibliographic sources grounded in the theoretical frameworks of Irina Rajewsky (2012), Linda Hutcheon (2013), Lars Elleström (2021), and Robert Stam (2006), in dialogue with other authors. The aim of this study is to understand the creative processes and intermedial procedures mobilized in the adaptations of the work for theater and cinema, analyzing how different strategies of transposition and recreation materialize in the stage performance and in the film production. These processes highlight modes of reinterpretation, appropriation, and transmediation that not only shift the original dramaturgical text but also transform the ways in which viewers receive and experience the work, influencing forms of perception, interpretation, and meaning-making in the field of performing and audiovisual arts.

Keywords: Álbum de Família; Nelson Rodrigues; Intermidiality; Photography; Cinema.

INTRODUÇÃO

A escrita de Nelson Rodrigues constitui um território de cruzamentos entre linguagens, mídias e formas estéticas, revelando um impulso intermidiático que antecede o conceito contemporâneo de intermidialidade. O dramaturgo, ao escrever sobre algum assunto, descortinava novos aspectos sobre o tema, mediante o exercício de criação textual em diferentes gêneros literários. Dessa maneira, transitou entre diversas formas de escrita – crônica, conto e romance – desenvolvendo uma dramaturgia profundamente influenciada pelo cinema.

“Álbum de Família” (1981), – peça teatral escrita no contexto de transição entre o final do Estado Novo e início da Quarta República brasileira, foi censurada por cerca de duas décadas, permanecendo embargada por 21 anos e estreando apenas em 1967 – será aqui tomada como objeto de análise para refletirmos sobre alguns aspectos intermediáticos na obra de Rodrigues, como por exemplo, a combinação de mídias, os modos de adaptação e transmidiação¹ realizados para o cinema e o teatro.

Tais procedimentos intermediáticos podem ser verificados nos usos de *flashbacks* e *flashforwards*, recursos cinematográficos que rompem com a linearidade da narrativa e foram amplamente utilizados pelo autor em diversos textos de sua lavra teatral. Rodrigues teve cerca de 20 adaptações realizadas a partir de sua obra para o cinema e dezenas de transposições realizadas para a televisão. Isso o coloca na condição de autor brasileiro mais adaptado e transposto para o audiovisual.

2

¹ Transmidiação: Lars Elleström (2021) define o termo transmidiação como uma categoria da intermidialidade que serve para distinguir os fenômenos de transformações de mídias, que ocorrem quando objetos já representados em esferas virtuais, criados por outros tipos de mídias, tornam-se parte de uma outra esfera virtual ao serem novamente mediados. No âmbito deste estudo, aplicamos tal conceito ao processo de transposição do texto fonte - seja um roteiro cinematográfico, um texto dramatúrgico pré-existente, uma dramaturgia visual ou corporal que prescinda de verbalizações, apenas uma partitura de ações voltada para o teatro-dança ou uma espécie de teatro visual - para o texto cênico que se materializa na realização filmica ou encenação como produto de mídia. Ver: Elleström, 2021, p. 133.

No texto, o autor imbrica relações entre a imagética fotográfica e a imagética performativa amealhando a trama por uma sessão de fotos que irá compor o álbum de recordações da família. No desenrolar da ação, os registros fotográficos permitem entrever certa idealização da convivência familiar e, na sequência, as rubricas indicadas pelo autor assinalam alternâncias de deslocamentos imagéticos entre o estático da fotografia e o movente da teatralidade.

Ambientada na zona rural mineira dos anos 1940, a peça tematiza o incesto e o moralismo religioso da sociedade patriarcal brasileira na primeira metade do século XX, articulando elementos da tragédia grega a uma dramaturgia de caráter moderno e fragmentado, subvertendo convenções e paradigmas formais do gênero. Rodrigues constrói um universo familiar marcado por tensões morais e pulsões interditadas, nas quais o incesto se apresenta como metáfora da decomposição da estrutura patriarcal brasileira.

Os conflitos das personagens engendram a configuração da faléncia dos valores religiosos e a impossibilidade de redenção da família de D. Senhorinha e Jonas. As ações que sucedem os momentos de registros fotográficos contrariam e desconstroem a aparente harmonia da sociedade patriarcal dos anos de 1940, denunciando o falso moralismo religioso e a hipocrisia social. Rodrigues – numa aproximação com elementos da linguagem cinematográfica – tensiona relações espaço-temporais entre passado, presente, estático e cinético, tendo como suporte dinâmicas intermediáticas entre superfície imagética fotográfica e teatralidade².

3

² O conceito de teatralidade abrange a totalidade dos aspectos visíveis da encenação teatral. É o teatro menos o texto, é uma “espessura de signos” (Barthes, 1964 *apud* Pavis, 2008) e de sensações que se constroem na cena a partir do argumento escrito. É essa espécie de percepção ecumênica de artifícios sensuais (sensoriais), gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submergem o texto na plenitude de sua linguagem exterior. (Cf. Pavis, 2008, p. 372.)

Fraga (1998) admite que, no primeiro contato com o universo fechado e asfixiante do texto, percebeu muitos excessos, desde a veemência das personagens até a incidência de acontecimentos cíclicos. Essa percepção inicial se transforma ao ter contato com o texto encenado. No seu entendimento, a recorrência dos incestos era, a princípio, muito exagerada, porém ele reconhece que “criticar tais excessos acumulativos em textos como *Álbum de família* seria mais ou menos como ouvir uma ópera wagneriana e reclamar dos excessos orquestrais” (Fraga, 1998, p. 86). O autor infere que a tragédia em três atos que consolidou o princípio do “teatro desagradável” de Rodrigues não pode ser apreendida dentro de uma estética realista. Isso, no seu entendimento poderia mediocrizar a obra do dramaturgo.

Este estudo analisa dois processos distintos de adaptação e transmidiação do texto rodriguiano sob a perspectiva dos Estudos de Intermidialidade. A adaptação realizada para o cinema por Braz Chediak em 1981 e a montagem teatral adaptada e dirigida por Eid Ribeiro com o Grupo Galpão em 1990. A metodologia utilizada é de cunho qualitativo, ancorada no método crítico-analítico de natureza bibliográfica. O aporte teórico do estudo está ancorado em Irina Rajewsky (2012), Linda Hutcheon (2013), Lars Elleström (2021) e Robert Stam (2006) em diálogos com outros autores.

O objetivo é compreender processos criativos utilizados na adaptação de “Álbum de Família” para o cinema e o teatro, analisando experimentos intermidiáticos que emergem em adaptações dramatúrgicas para o cinema e o próprio fazer teatral. Tais procedimentos estéticos incidem sobre a recepção e interação com o fenômeno do teatro e do cinema. Consequentemente, carregam a potencialidade de interferirem

nos nossos modos de percepção, leitura e produção de sentidos nesses campos artísticos.

O CONCEITO DE MÍDIA

Numa perspectiva dos Estudos de Intermidialidade, a compreensão de mídia permite acepções ampliadas do termo, que extrapolam a sua compreensão tradicionalmente vinculada à comunicação e aos meios de comunicação de massa, como, por exemplo, cinema, televisão, rádio, jornal ou internet. Neste estudo, partimos da compreensão do conceito de mídia³ conforme formulado por Claus Clüver (2011), Irina Rajewsky (2012), Lars Elleström (2021 e outros(as) pesquisadores(as).

A partir do sentido ampliado do termo “mídia”, Irina Rajewsky (2012) comprehende “intermidialidade” como um termo abrangente que sofre variações e recebe diferentes classificações decorrentes das áreas em que é utilizado. A pesquisadora o considera “um termo genérico para os fenômenos que de alguma maneira acontecem entre as mídias” (Rajewsky, 2012, p. 18). Trata-se de uma área de estudos recente, ainda que o fenômeno intermidiático seja antigo e tenha sido tratado por outros(as) pensadores(as) e pesquisadores(as) com diferentes estratégias de abordagens, metodologias e objetivos que atendem às especificidades de cada campo de pesquisa.

Rajewsky (2012) define três categorias analíticas para a intermidialidade: 1 a *transposição midiática*, definida como um processo “genético” de transformar em outra mídia um texto

³ Clüver (2011) define mídia como processo dinâmico e interativo na recepção e emissão de signos. Nesse sentido, “mídia” implica sua compreensão como “aquilo que transmite para e entre seres humanos um signo (ou complexo sígnico) repleto de significado, com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e ou espaciais” (Bohn; Müller; Ruppert, 1988, p. 10 *apud* Clüver, 2011, p. 9).

composto em uma determinada mídia, de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia; 2 a *combinação de mídias*, que inclui a presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação; e 3 as *referências intermediáticas*, quando se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam, de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia.

Por outro viés, o conceito de mídia para Lars Elleström (2021) é uma chave de compreensão para as situações comunicacionais e interações humanas. O autor define as mídias como ferramentas comunicativas constituídas pelas inter-relações de recursos técnicos operados pelo diálogo e interagência entre aspectos físicos, perceptivos, cognitivos e sociais.

Desse modo, o que é midiado por um texto-fonte – uma fotografia, um gesto, uma música – pode ser transmidiado para uma mídia destino, ou seja, um produto de mídia que pode se materializar em videoclipe, ópera ou filme. Nesse sentido, o autor define “produtos de mídias” como “entidades ou processos físicos necessários à comunicação porque eles interconectam mentes. Um produto de mídia é uma função que requer a ocorrência de algum tipo de fenômeno físico perceptível” (Elleström, 2021, p. 57).

Em “Álbum de Família” (1981), Rodrigues cria uma trama de caráter intermediático, ao evocar e referir-se a outras mídias. A obra rodriguiana utiliza o produto de mídia fotografia como eixo da ação, estabelecendo relação direta com as categorias de análise intermediáticas elaboradas por Rajewsky (2012) em diálogos com a teorização das mídias de Elleström (2021). O texto dramatúrgico articula a combinação de mídias

e incorpora referências intermidiáticas que orientam a construção da narrativa e a materialidade da cena.

Dessa maneira, entende-se que o corpo e a voz dos atores, assim como o espaço cênico, configuram-se como mídias primárias no fenômeno plurimidiático do fazer teatral e cinematográfico. Aqui, a expressão mídias primárias é utilizada para designar a gestualidade e a voz dos atores como configuração midiática que fundamenta o acontecimento teatral e – considerando distinções e especificidades técnicas – a realização filmica.

Ao considerarmos a transmediação entre dramaturgia e teatralidade – entre roteiro e filme –, estamos analisando a transcodificação entre texto-fonte da dramaturgia, do roteiro e os textos cênicos do filme e encenação. Em ambos os casos, tais processos envolvem a transposição dramatúrgica em encenação, cenografia e audiovisual, evidenciando as dimensões intermidiáticas presentes nos processos de adaptação.

No cinema, a transmediação do filme descrito no papel pelo roteirista ocorre por meio da decupagem realizada pelo diretor, que organiza o material para o processo de filmagem em planos e cenas. Esses processos transformam o roteiro em texto filmico, ampliando a compreensão da intermidialidade no contexto cinematográfico ao considerar os dispositivos tecnológicos – como câmera, ponto de vista e montagem – como instâncias mediadoras que orientam a recriação do texto fonte em obra filmica.

MODOS DE ADAPTAÇÃO

Nos estudos de Linda Hutcheon (2013), a pesquisadora defende que cada indivíduo elabora sua própria teoria da adaptação, fenômeno que se manifesta historicamente nos

hábitos de interpretar, efabular e recountar histórias. Nesse sentido, o ser humano demonstra interesse pela prática de contar histórias, ou seja, de narrar repetidas vezes acontecimentos, o que evidencia a dimensão social e cultural do ato de adaptação. A autora define a adaptação como produto, processo e recepção, envolvendo relações dialógicas e intertextuais operadas em transposições e transcodificações. Em suas palavras, a “adaptação é um ato criativo e interpretativo de recuperação e apropriação. Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Hutcheon, 2013, p. 30).

Nesse sentido, a transcodificação e transposição de uma mídia fonte para outro meio constitui um produto, enquanto a releitura, reinterpretação, apropriação e recriação representam processos criativos que promovem interações dialógicas e intertextuais no momento da recepção. Além disso, ao tratar das mídias, Hutcheon (2013) diferencia mídia convencional (como do rádio, da TV) de mídia participativa ou performativa (como ópera, filme ou espetáculo de dança), defendendo que a adaptação é um processo coletivo, especialmente em produções teatrais e cinematográficas, envolvendo o diretor, elenco, cenógrafo e toda a equipe técnica.

Em consonância com essa perspectiva, um texto adaptado mantém laços com o original, mas deriva de um processo de reinterpretação e recriação, adquirindo originalidade própria. Isso se dá porque o adaptador se apropria, seleciona, recorta e recupera aspectos de uma mídia fonte, recriando uma nova obra circunscrita ao contexto social, histórico e cultural de sua época.

Robert Stam (2006) problematiza a percepção predominante de que adaptações realizadas para o cinema simplificam a literatura, evidenciando preconceitos e

moralismos que afetam a recepção do público. Segundo o autor, a tradição cultural iconofóbica da cultura ocidental apresenta resistência às imagens em decorrência das “proibições judaico-islâmico-protestantes” (Stam, 2000, p. 21), valorizando o texto literário como cânone de arte sublime ou elevada. Em paralelo, Hutcheon (2013) observa que esse processo de hierarquização se estende às mídias: uma adaptação de Shakespeare pode ser apreciada numa ópera, mas mal recebida em um jogo de videogame, demonstrando que o papel da mídia no contexto cultural influencia a recepção de uma obra adaptada.

Ainda de acordo com Stam (2006), “até mesmo as não-adaptações adaptam um roteiro. Praticamente todos os filmes, não apenas as adaptações, re-filmagens e sequências são mediadas através da intertextualidade” (Stam, 2006, p. 49). De forma complementar, Xavier (1988, s/p) argumenta: “toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da ‘objetividade’ da imagem.” Esse processo de produção do ponto de vista se estende ao sujeito/diretor na escolha estética, ao sujeito/encenador na orquestração da encenação, ao sujeito/cenógrafo, no modo como realiza o desenho cênico dos dispositivos cenográficos no palco, sujeito/figurinista e sujeito coreógrafo, e, finalmente, ao espectador que percebe a manifestação artística.

Por outro lado, algumas especificidades da linguagem cinematográfica e da linguagem da encenação se interpõem nos processos de adaptação, leitura e recepção de transposições realizadas a partir de textos literários para estes dois tipos de manifestações artísticas e convém ressaltar algumas dessas características e particularidades que são próprias do teatro e do cinema.

No que tange às linguagens específicas, o teatro, pela sua própria natureza polifônica, é um fenômeno plurimidiático. Ou seja, o conjunto dos dispositivos cenográficos, a gestualidade dos atores, as visualidades e sonoridades da cena compõem o *mise en scène* e elevam o espetáculo à condição de sistema intermidiático.

Dessa forma, a rede de afecções perpassa o elenco, a direção e toda a equipe técnica, os dispositivos cenográficos, os objetos de cena, as diversas camadas de textualidades e visualidades interagindo e promovendo a transmissão de “sistemas sígnicos” no “aqui e agora” estabelecido entre espetáculo e plateia.

Em contraste, o cinema adiciona complexidade tecnológica aos processos de adaptação e transposição. Diferentemente da efemeridade do acontecimento teatral, a permanência das imagens registradas (em películas ou *frames* digitais) permite que a obra seja fruída repetidamente. Nesse contexto, a câmera materializa o olhar do diretor, orientando enquadramentos, ângulos e movimentos – como panorâmicas e *travelling*, dentre outros. Adicionalmente, a montagem constitui a essência do filme, organizando planos em cenas e sequências e estruturando a narrativa temporal e espacial. Um exemplo claro da diferença em relação ao teatro é o *close*, ou plano detalhe, que define o foco do espectador a partir da posição da câmera.

Assim, na encenação teatral, o ponto de vista do espectador depende do assento escolhido e da posição na plateia, configurando um contínuo “aqui e agora”. De forma análoga, a composição visual no cinema – enquadramentos, planos e elementos espaciais – dialoga com a cenografia teatral, estabelecendo relações visuais e narrativas que permeiam ambos os meios, evidenciando a dimensão

intermediática na transposição de textos literários para o teatro e o cinema.

ADAPTAÇÃO DE “ÁLBUM DE FAMÍLIA” PARA O CINEMA:

O cineasta Braz Chediak realizou três adaptações da obra de Nelson Rodrigues para o cinema. O diretor transpôs para o cinema as peças teatrais “Perdoa-me por me traíres” (1980) e “Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Rezende” (1981) e “Álbum de Família – Uma história devassa” (1981). O longa-metragem “Álbum de Família – Uma história devassa” (93 min.), que estreou em 1981, teve a participação de Dina Sfat como D. Senhorinha, Rubens Corrêa como Jonas e Lucélia Santos como Glorinha. Na Figura 1, temos uma fotografia de cena, onde contracenam Rubens Corrêa como Jonas e Dina Sfat como D. Senhorinha.

11

Figura 1 - Rubens Corrêa como Jonas e Dina Sfat como D. Senhorinha



Autor: Dinand. Fonte: adorocinema.com/filmes/filme-202491/fotos/detalhe/?cmediafile=20009859

O roteiro foi adaptado a seis mãos, por Sindoval Aguiar, Gilvan Pereira e o próprio Nelson Rodrigues. A direção de fotografia foi realizada por Hélio Silva, a montagem foi de Rafael Justo Valverde, o engenheiro de som foi Onélio Motta. A

direção e produção foram realizadas por Braz Chediak. Lançado no Cine Odeon e mais 13 salas do Rio de Janeiro, o filme inicia com um questionamento escrito pelo poeta Manuel Bandeira que introduz uma reflexão sobre a dimensão moral da obra rodriguiana e problematiza a recepção crítica de Nelson Rodrigues:

Transcrição 1:

A ficção de Nelson Rodrigues está cheia de coisas atrozes e imorais... É verdade e a vida também. Mas quem, acreditando em Deus, ousaria classificá-lo de imoral... Porque a vida, criação de Deus, está cheia de coisas atrozes e imorais? (**frame** 00:03 a 00:32).

Essa indagação inicial inserida em um *lettering* de fundo preto é seguida por um movimento de câmera panorâmico que revela uma espécie de casa grande de uma fazenda, onde no gramado central o fotógrafo organiza seu equipamento de trabalho. Em seguida, um plano geral apresenta o casarão da fazenda. Glorinha desce as escadas do casarão seguida pelo pai e os integrantes da família vão surgindo diante do casarão, por último surge Nonô, o filho caçula se junta aos outros integrantes para o registro da primeira fotografia do álbum.

O silêncio dessa sequência inicial revela a distância e o alheamento entre os membros da família. As primeiras cenas fundem fotografia e cinema para externar a hipocrisia social do comportamento familiar em enquadramentos e posturas que, diante do fotógrafo, aludem a uma performatividade permeada pela falsa moral religiosa.

D. Senhorinha, interpretada por Dina Sfat, é uma dona de casa contida e resignada ao silêncio. Os filhos Edmundo e Guilherme sucumbem diante da violência paterna e, na recriação cinematográfica, perdem força dramática e se tornam meros atalhos para a usurpação de Jonas. A primeira frase do filme “Não liga pra filha. Não gosta” – proferida por

Rute para Senhorinha – manifesta os conflitos entre mãe, irmã e filha acentuando a esfera trágica e conflituosa da convivência familiar. Na Figura 2, temos uma imagem de Glorinha e Jonas:

Figura 2 - Rubens Correia como Jonas e Lucélia Santos como Glorinha



Autor: Dinand - Fonte: adorocinema.com/filmes/filme-202491/fotos/detalhe/?cmediafile=20009858

A montagem explora a utilização do *close* e dos enquadramentos em planos médios, conforme pode ser observado na Figura 2, recursos que não existem no teatro. Eles ampliam a exposição das expressões faciais – alteram a escala de objetos e ações – e beneficiam a interpretação dos protagonistas, enriquecendo as possibilidades de leitura da imagética da cena. Tais recursos, em consonância ao pensamento de Xavier (1988) permitem explorar as expressividades da cena em planos detalhes para acentuar a identificação entre a obra filmica e seus receptores.

O filme enfatiza o caráter despótico de Jonas, interpretado por Rubens Correia – o ator consegue incorporar com êxito o autoritarismo e os rompantes de violência da personagem – ao castigar a mãe, os filhos e todos que atravessassem seu caminho. No texto original todos os integrantes do núcleo familiar manifestam o desejo de incesto. Nem todos os personagens chegam a concretizá-lo. A transposição do texto teatral para o roteiro cinematográfico

13

destaca as figuras centrais do conflito, Glorinha, o objeto de desejo do pai, e Nonô, o filho apaixonado pela mãe.

Nonô, a personagem desprovida de fala, que se manifesta no desvario dos gritos e urros – nas rubricas do dramaturgo – é transposto para o cinema, na adaptação de Chediak, como um ser integrado na natureza. Ele caminha pelas plantações da fazenda e cavalga nu. Glorinha, aparentemente é a personificação da pureza, que aparentemente corporifica a ingenuidade. Porém, na verdade encarna o objeto interdito do desejo do irmão e a pureza idealizada pelo desejo paterno.

A captação do áudio e a montagem, na transposição cinematográfica de Chediak, não alcançam plenamente a densidade trágica e a tensão moral presentes no texto dramaturgo. Trata-se de uma transposição que não consegue capturar a atmosfera de surpresas e reviravoltas dos conflitos que emergem da obra rodriguiana. O diretor afirma que ainda na juventude conheceu Nelson Rodrigues quando morava no bairro da Lapa e, sobre essa convivência, confessa:

14

Transcrição 2:

Eu era muito influenciado pelo Nelson Rodrigues, eu lia muito Nelson Rodrigues, meu diálogo era rodriguiano. Eu conheci o Nelson – era muito jovem. O Nelson tinha um ouvido!...Assim de...de...Nossa Senhora! Ele gostava muito de botequim, de tomar o cafezinho dele em pé e ouvia. No dia seguinte aquele papo de botequim estava nas frases do “A Vida como ela é”. O grande negócio do Nelson – como o Shakespeare, no “Hamlet”, as peças do Ibsen e Eugene O’Neill – ele vai no podre da família burguesa, daquela gente toda limpa, que você não sabe o que vive por trás das paredes. (Braz Chediak, 2023, *frames* 4:20 a 4:58)

Entretanto, essa influência se manifesta de modo frágil no processo de adaptação do texto original e sua transposição para a obra filmada. Não se trata aqui de lamentar o que foi perdido do texto dramatúrgico ou de alguma encenação teatral

para o filme, nem de repetir a formulação recorrente de que a obra cinematográfica foi infiel ou inferior ao texto original. Muito menos repetir os julgamentos morais que hierarquizam linguagens artísticas e costumam atribuir ao texto literário uma supremacia diante do texto fílmico ou outro tipo de mídia.

Retornando a Stam (2006), é importante considerar que o texto original, nesse contexto, a dramaturgia de Rodrigues:

Pode ser vista como uma expressão situada, produzida em um contexto histórico e social e, posteriormente transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. (Stam, 2006, p. 50).

Por outro lado, algumas escolhas estéticas do cineasta atenuam a tensão trágica do texto original de Rodrigues. A opção pelo realismo e naturalismo no processo de transposição da obra dramatúrgica em algumas cenas da realização fílmica – como, por exemplo, a masturbação de Guilherme ao observar o banho de Glorinha em uma cachoeira – produzem efeito de caricatura. O filme de Chediak peca por conseguir, em alguns momentos, transformar uma obra visceral, disruptiva, questionadora da falsa moral religiosa, que atesta a falência do sistema patriarcal em tédio e monotonia. Isso não encontra espaço na encenação concebida por uma estética expressionista na montagem teatral do Grupo Galpão.

A encenação galpônica de “Álbum de Família” rompe com a estética realista do naturalismo cinematográfico. A orquestração cênica de Ribeiro, ancorada no expressionismo, rejeita o ilusionismo e opõe-se radicalmente a uma estética do decalque. Trata-se de manifestação artística que busca na desconstrução do realismo, revelar a essência das

contradições humanas que pululam o “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues.

ADAPTAÇÃO DE ÁLBUM DE FAMÍLIA PARA O TEATRO

A montagem de “Álbum de Família” adaptada e dirigida por Eid Ribeiro (1990) foi concebida para a caixa cênica do palco italiano no contexto das pesquisas do Grupo Galpão sobre a *Commedia dell'Arte* e o teatro de rua. Esse encontro com o elemento trágico da obra rodriguiana marcou a trajetória do grupo. Durante a fase preparatória, o coletivo realizou *workshops* – prática recorrente em seus processos de criação – nos quais se desenvolveram exercícios baseados em três peças de Nelson Rodrigues: “O Beijo no Asfalto”, “Boca de Ouro” e “Álbum de Família”.

Após a primeira fase de ensaios, o grupo, conjuntamente com o diretor, optou por uma encenação de “Álbum de Família” com cenografia de Rômulo Bruzzi, iluminação de Jorginho de Carvalho e música original de Eduardo Guimarães Álvares. Na Figura 3 – fotografia de cena de Guto Muniz (1991) – evidencia-se a presença de Nonô, personagem sem fala que assume o papel de vértice central na encenação, uma característica marcante na adaptação de Eid Ribeiro:

16

Figura 3 – Chico Pelúcio como Nonô em “Álbum de Família”



Fonte: Muniz (1991).

Na adaptação, embora não ocupe presença cênica destacada no texto original de Rodrigues, a encenação o converte em fio condutor da narrativa: o personagem evita adentrar nos espaços internos da casa e vaga despido pelos arredores da fazenda. Ribeiro realizou cortes no texto e suprimiu personagens, atendo-se ao núcleo familiar da trama. Além disso, o encenador institui a figura estética para o *Speaker*, sendo nessa encenação denominado como “Sobrenatural de Souza”, um narrador que personifica a voz da opinião pública, subvertendo o paradigma formal convencionado pelo coro na tragédia grega. A seguir, apresentamos as palavras proferidas pelo narrador no espetáculo:

17

Creio que o homem em todos os quadrantes é um caso perdido. Um ser trágico que ama e morre, vivendo entre essas duas limitações. A meu ver, nada diminuirá a angustia humana. Jamais sairemos do nosso inferno. Continuaremos míseras criaturas. Crer que essa angústia possa ser eliminada é digno de um simplório, ou de um canalha. (Ribeiro, 1990, texto datilografado em adaptação do texto original de “Álbum de Família”, s/p).

O encenador busca em depoimentos, entrevistas, crônicas e outros escritos de Rodrigues, os elementos que embasam a dramaturgia criada em sua adaptação para a personagem que narra a trama. Esse prólogo indica que o processo de adaptação executado por Ribeiro se alinha às formulações de Hutcheon (2013), na medida em que o encenador captura o tom e o estilo do autor no texto original e busca provocar, na plateia, um efeito de sentido comprometido com reflexões sobre o amor e a morte.

O espaço cênico concebido por Ribeiro minimiza elementos cenográficos e opta por uma expressão corporal carregada de signos que aludem à presença de um álbum fotográfico que se abre e permite que suas figuras se

locomovam evocando características estéticas do teatro visual. Esses procedimentos são reverberados pela escrita cenográfica de Rômulo Bruzzi e a luminotécnica concebida por Jorginho de Carvalho – um dos pioneiros da iluminação teatral moderna no Brasil – que recria uma fazenda da aristocracia rural mineira dos anos de 1900, numa atmosfera expressionista.

A cenografia arquitetural do artista plástico Rômulo Bruzzi rompe com o figurativo e geometriza o desenho de cena dialogando diretamente com o Teatro Visual, fenômeno cênico que marcou as artes da cena no início do século XX. Uma das principais características do teatro de visualidade reside em suas aproximações com as artes plásticas e o teatro de marionetes, estética evocada por Ribeiro no trabalho corporal dos atores. Isso amplia e intensifica as poéticas intermediáticas na encenação concebida para o drama rodriguiano.

As conformidades espaciais concebidas pela cenografia de Bruzzi como um palco de marionetes podem ser verificadas na Figura 4, que apresenta uma fotografia em enquadramento de plano geral, evidenciando uma composição com as personagens em diferentes espacialidades. Nota-se que, a cena permite identificar essa imagem como signo integrante de uma genealogia, em uma concepção imagética que destoa do universo realista.

Figura 4 – “Álbum de Família” encenado pelo Grupo Galpão



Autor: Muniz (1991).

O ponto de vista é definido pelo fotógrafo como quem contempla a imagem a partir da plateia. A fotografia apresenta uma composição geométrica de linhas horizontais e verticais que tecem uma árvore genealógica centrada no pai, que ocupa o lugar de destaque à mesa. Os filhos surgem em diferentes níveis, deslocados em planos diferenciados dos genitores. Eles deslizam e flutuam distorcendo perspectivas e deformando escalas de visualidades.

Os processos criativos envolvendo a criação da luz, a trilha sonora, a escolha das cores na maquiagem e no figurino – somados aos movimentos experimentados pelas personagens de surgir como marionetes e deslizar por diferentes planos, linhas, enquadramentos, ângulos, perspectivas e até mesmo desaparecer furtivamente, opacificados pela ausência gradativa da luz – produzem, na imagética cênica do espetáculo, situações que remetem explicitamente a transições da linguagem cinematográfica. Na Figura 5, temos outro plano das personagens centrais do conflito: Jonas, Senhorinha, Nonô e, ao fundo, em outro plano, Glorinha.

19

Figura 5 – “Álbum de Família” encenado pelo Grupo Galpão



Fonte: Muniz (1991)

Ao centro da imagem, D. Senhorinha, envolta por uma aura de castidade simbolizada pelo véu, parece conter-se com uma mão ao peito. Essa composição de Nonô e os pais permite, de certa forma, vislumbrar a religiosidade da família numa evocação da trindade divina. A sonoridade dos nomes das personagens centrais reforça essa inferência, além do fato de Glorinha enxergar no pai o rosto de Jesus. Essa crítica a uma moral religiosa é enfatizada por Ribeiro:

Transcrição 3:

A gente colocou muita coisa religiosa, porque a peça é religiosa o tempo todo. [...] Então a gente colocou como se fosse um espaço [pausa] neutro, mas que caracterizava uma ideia de uma igreja. Aí a gente trabalhou, então, uma coisa meio ritualística, meio expressionista [...] foi uma experimentação que não teve continuidade porque eu acho que o grupo também ficou meio chocado. [Sorri] (Álbum, 2012, *frames* 32:14 a 33:01).

A peça é “religiosa o tempo todo”, ou seja, constrói uma crítica constante à religiosidade como performance moral. O que afirma o diretor acerca do trabalho de expressão corporal expõe a superfície e desce ao mais profundo do ser, revelando a banalização da violência – desde a violência psicológica imposta por Jonas aos filhos e à esposa até os afetos que levam Edmundo à castração como forma de inibir o desejo pela irmã. A violência emerge como estrutura dramatúrgica, manifestando-se tanto nas ações de Jonas com as meninas pobres de sua vizinhança quanto nas pulsões destrutivas de Edmundo e nos rancores, mágoas, ódios e ressentimentos que permeiam toda a família. Nesse sentido, Ribeiro (2012) enfatiza que o trabalho de expressão corporal foi construído a partir do conceito de pulsões sexuais reprimidas.

20

Transcrição 4:

A gente imaginou uma coisa que fosse, que trabalhasse com pulsões internas relacionadas ao sexo e que essas pulsões provocassem o movimento dos atores. Que a

partir das pulsões internas acontecesse alguma coisa física nos atores. Mas ao mesmo tempo que tinha essa pulsação em torno do sexo reprimido, incestuoso, tinha a culpa disso. Então era um conflito muito grande entre o desejo e a repressão desse desejo, sendo incestuoso é muito mais, obviamente, violento. (Álbum, 2012, *frames* 27:02 a 27:56).

Esse processo é perceptível na construção de gestualidades que intercalam explosão em contrastes inesperados, interrupção abrupta de movimentos, cadências que se modificam, ritmos que se dissolvem e movimentos que se dissipam. Esses movimentos descontínuos – ações dos corpos atormentados ante o cotidiano dos personagens que se arrastam sob o jugo de aparências da moralidade cristã – são materializados na encenação pelos gestos desconcatenados, cuja dinâmica produz estranhamentos perceptivos.

A encenação de Ribeiro provoca desconforto sensorial e reflexivo, pois a gestualidade e sonoridades das personagens oscilam entre sobressaltos e paradas bruscas, como um filme projetado de maneira engasgada em uma moviola com algum problema de natureza técnica, ora avançando, ora travando, ora retornando aos movimentos repetitivos e adoecidos da estrutura familiar. Talvez esse seja um dos fatores que geram esse estranhamento nas visualidades da cena, em que fruição e pensamento são constantemente violentados, como se o fim de uma ação desembocasse sempre em seu início.

Na minha experiência como espectador, as diferentes camadas de visualidades e sonoridades da cena instigavam a imaginação na tentativa de desvendar aquela espécie de teatro-dança urdida entre o estático da fotografia e o movente da performance dos atores. O desenho cenográfico, os arranjos espaçovisuais dos dispositivos cenográficos e a plasticidade da atuação do elenco afetavam a minha percepção como se eu contemplasse uma tela pintada nos

deslizamentos do ato performativo. Pintura inacabada, obra fluída e aberta.

REFLEXÕES FINAIS

Nelson Rodrigues, ao utilizar a fotografia como recurso narrativo, lança mão de um meio de expressão que representava o que havia de mais moderno em sua época. Esse gesto criativo antecipa a aproximação do teatro e outras mídias, revelando uma sensibilidade voltada para o diálogo com novas tecnologias e linguagens. Na cena teatral contemporânea, essas aproximações se ampliam com os conceitos de “cena expandida” e “cenografia expandida”, em que as práticas espaço-performáticas e o uso de tecnologias da imagem transformam o fazer teatral, transbordando o caráter plurimidiático fundante do teatro e dissolvendo fronteiras entre o audiovisual, as artes visuais, a dança, a música, a performance e o cinema.

Ao analisar os processos criativos utilizados na transposição cinematográfica de Braz Chediak e na encenação de Eid Ribeiro, verifica-se que ambos realizam operações de transmediação, conforme formulado por Elleström (2021). Enquanto o cineasta transforma o roteiro em texto fílmico por meio da decupagem e da montagem, o encenador traduz a dramaturgia em texto cênico, articulando elementos visuais, corporais e espaciais que constituem a teatralidade. Assim, o texto fonte “Álbum de Família” desdobra-se em novos produtos de mídia, gerando diferentes modos de existência e fruição da obra rodriguiana.

Em consonância com as condições propostas por Hutcheon (2013) para que uma adaptação atinja seus objetivos, a leitura cênica de Ribeiro revela-se especialmente bem-sucedida: o encenador consegue capturar o *tom*, o *espírito*

e o **estilo** do universo rodriguiano. Já na transposição fílmica realizada por Chediak, a qualidade do áudio e a linearidade da montagem comprometem a potência da narrativa e reduzem o efeito dramático que caracteriza a dramaturgia do autor. Essas observações, contudo, não pretendem esgotar as possibilidades de leitura e análise crítica da adaptação cinematográfica, mas problematizar aspectos que evidenciam os desafios da transposição fílmica de um texto teatral.

Mais do que propor modelos normativos para adaptações, o que se busca neste estudo é refletir sobre critérios e procedimentos implicados nos modos de adaptar e transmídiar um texto fonte para outras mídias. Um processo de adaptação e transposição intermidiática pressupõe uma leitura minuciosa e sensível do texto original, em diálogo com seu contexto histórico e estético. O adaptador precisa ser um leitor atento, capaz de compreender as camadas semânticas, culturais e simbólicas que estruturam a obra de origem. Desse modo, “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpsestica” (Hutcheon, 2013, p. 30).

Adaptar, portanto, é reler, interpretar e recriar – um exercício de escuta do texto e de sua multiplicidade de sentidos. Implica perscrutar o **estilo** de escrita, o **tom** narrativo e os **efeitos** de sentido que o autor construiu, estabelecendo interações dialógicas entre a cosmovisão do autor, do adaptador e, finalmente, a do espectador ou leitor. Nesse movimento, a adaptação se torna um ato de criação compartilhada, no qual o texto-fonte se reatualiza em novos contextos, mantendo viva a força estética e simbólica do universo rodriguiano.

REFERÊNCIAS

Álbum de Família. Direção: Eid Ribeiro. Belo Horizonte: Acervo do Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto (CPMT), 1990. 1 vídeo (62 min). [Registro audiovisual de encenação do Grupo Galpão.]

Álbum de Família, com Newton Moreno e Eid Ribeiro. 27 jul. 2012. 1 vídeo (105 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://youtu.be/9qxTeNrlo-Q>. Acesso em: 29 jan. 2022.

Álbum de Família – longa metragem produzido e dirigido por Braz Chediak. Disponível em: https://youtu.be/kn2eB7iBR6w?si=8uJrGqDvg_oRvg1k. Acesso em 16 ago. 2024.

CHEDIAK, Braz. **Série Cada Voz**. Direção Marcus Leoni - Arquivo audiovisual. Itaú Cultural – 2023 Disponível em: https://youtu.be/tsoYvr50aYg?si=_CHuT4tj4rFK9dX-. Acesso em 06 out. 2023.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, 2011.

ELLESTRÖM, Lars. **As modalidades das mídias II**: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais. Tradução Beatriz Alves Cerqueira, Júlia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Editora EDIPUCRS, Porto Alegre, 2021.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues Expressionista**. São Paulo: Atelier Editorial, 1998

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Chechinel. 2ª ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

RAJEWSKY, Irina. **A Fronteira em discussão**: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermidialidade. In: Diniz, Thaís Flores Nogueira; Vieira, André Soares (Orgs.). **Intermidialidade e Estudos Interartes**: Desafios da Arte Contemporânea 2. Tradução de Isabella Santos Mundim. Belo Horizonte: Rona Editora e FALE/ UFMG, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. (pág. 372)

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de Família**. Teatro completo de Nelson Rodrigues. Volume 2 Peças Míticas - Organização e

Introdução Sábatto Magaldi. 4^a ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981. p. 108-167

STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação*: Da Fidelidade à Intertextualidade. Ilha do Desterro – Florianópolis, nº 51 – p. 019-053 – jul/dez. 2006

XAVIER, Ismail. *Cinema*: Revelação e Engano. Arte

Pensamento, 1988. Disponível em:

https://navi.paginas.ufsc.br/files/2021/01/Cinema_-revela%C3%A7%C3%A3o-e-engano-Artepensamento.pdf.

Acesso em 18 out. 2024.

Enviado em: 30 de outubro de 2024

Aprovado em: 21 de novembro de 2025

25