

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA – DA DRAMATURGIA À CENA

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (UFRJ)  
gabilirio@yahoo.fr

RESUMO: O artigo pretende investigar a adaptação cinematográfica de Arnaldo Jabor da tragédia carioca *Toda Nudez Será Castigada* (1973), analisando o processo da passagem do texto dramático à tela a partir de uma dupla conotação: identificar no corpo da peça de Nelson Rodrigues as citações cinematográficas e verificar no filme o conceito de teatralidade cinematográfica. Espaço, tempo e construção das personagens serão elementos analisados na transposição de uma obra à outra.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação cinematográfica; teatro; espaço; tempo

### INTRODUÇÃO

A obra de Nelson Rodrigues é objeto de investigação de autores importantes das mais diversas áreas de estudo. Por este motivo, a revisitação de “Toda nudez será castigada” impõe o desafio de reler a obra de forma original, buscando matizes e congruências pertinentes à proposta que ora apresento: a de investigar a adaptação cinematográfica de Arnaldo Jabor através de um duplo viés: o conceito de teatralidade cinematográfica presente no filme e seu avesso – as marcas cinematográficas preexistentes no texto rodriguiano.

Entre 1973 e 1983, vemos uma sucessão de adaptações cinematográficas a partir da dramaturgia de Nelson Rodrigues – “Os sete gatinhos”, “Bonitinha, mas ordinária”, “Álbum de família, uma história devassa”, “Boca de Ouro”, “Perdoa-me por me traíres” são alguns exemplos das mais de vinte adaptações realizadas desde os anos 1950, muitas das quais explorando o forte erotismo presente no cinema nacional em busca de um “mercado promissor”. Nos anos 70, o cinema brasileiro reflete o naufrágio da utopia cinema-novista e a percepção da necessidade de se buscar uma comunicabilidade com o público. No período de ditadura militar, as adaptações cinemato-

gráficas tornam-se recorrentes como uma forma de, em uma primeira instância, fugir das questões políticas e viabilizar projetos, garantindo não só a bilheteria, mas antes a possibilidade mesmo de exibição do filme. A maior parte das adaptações deste período se paralisa neste primeiro nível, reduzindo a potencialidade das obras adaptadas à estereotipia de personagens, ao excesso do uso de um erotismo que recai em banalidades, clichês e esvaziamento dos sentidos propostos no original.

Em um segundo nível, em que podemos classificar a obra de Jabor, destacam-se as adaptações que, sem fugir da preocupação com a inserção no mercado e a necessidade de buscar uma inteligibilidade com o público, descobrem a possibilidade de discutir profundamente a política das instituições brasileiras, através da radiografia dos pequenos círculos: familiares, trabalhistas, “futebolescos”, etc. “Toda nudez será castigada” (1973) descreve a história da falência de uma família composta pelo viúvo Herculano, seu filho e único herdeiro Serginho, seu irmão Patrício e as três tias. Do outro lado da trama, está Geni, uma prostituta apaixonada, primeiro pelo viúvo, depois pelo filho dele. De algoz à vítima, Geni revira do avesso um moralismo de fachada pagando com o suicídio a impossibilidade de sustentar a mentira familiar. Do micro-universo desta família, Jabor parte para uma análise da conjuntura sócio-cultural e política da sociedade brasileira:

O momento Jabor insere-se num contexto do cinema brasileiro em que havia a procura de um cinema para o grande público disposto a encenar a vida cotidiana, as questões do mundo privado, fossem essas vistas ou não como mediação para pensar o momento do país em sua amplitude maior. Justamente para alcançar essa amplitude, Jabor projetou seu diálogo com Nelson Rodrigues num plano mais ambicioso do que o encontrado até aquele momento.... (Xavier 2003: 185).

### 1. “OBSESSÃO EM TRÊS ATOS”: UMA TRAGÉDIA CARIOCA

*Toda Nudez Será Castigada* estreou no Teatro Serrador, em 21 de junho de 1965. Dirigida por Ziembinski, com Cleyde Yaconis no papel de Geni, foi pensada por Nelson Rodrigues como uma “obsessão em três atos”. No primeiro ato, as personagens se sucedem à voz em off da prostituta que narra em *flashback* uma história que já ocorreu. Temos, portanto, dois tempos: o da narração e o da narrativa. Ambos se alternam, de forma que os personagens surgem em cena, anunciados antes por Geni, ou são apresentados através do discurso de outro. É o caso de Serginho que, a todo momento, é referenciado por Herculano, mas que só aparecerá no segundo ato.

Patrício, seu irmão, é o orquestrador-articulador da narrativa, inserindo, estrategicamente, Geni na família e tendo papel decisivo em todas as mudanças dramáticas da peça: promove o encontro amoroso de Herculano e Geni, conta a Serginho sobre o envolvimento de seu pai com a prostituta, o que acarreta o descontrole emocional do rapaz, a prisão e o encontro com o ladrão boliviano e, ainda, convence o sobrinho a

aceitar o casamento de seu pai com a prostituta e a se envolver com ela como forma de vingança. É o próprio Herculano que melhor se define: “Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam” (Rodrigues 1990: 165). Ao enxergar o que os outros não são capazes de ver, colocando-se “fora da ação”, mas manipulando-a e controlando-a durante todo tempo, Patrício sobrevê o final da tragédia. Ao enxergar o “óbvio”, desconstrói o retrato da família moralista.

Adotando um tom tragicômico, o dramaturgo expõe as mazelas familiares operando um movimento de estranhamento provocado pela suspensão da lógica através do discurso contraditório dos personagens. Ainda no primeiro ato, Geni afirma “caridade eu não faço!” (Rodrigues 1990: 166) para, ao final, pedir a Herculano “Vamos fazer um amorzinho bem gostoso? [...] Só essa vez e nunca mais!” (Rodrigues 1990: 185). E, ainda, melodramaticamente anunciando sua morte de câncer pela ferida imaginária no seio que, coincidentemente, vitimou a falecida esposa de Herculano. Ao assistir a morte da tia pelo mesmo motivo e ouvir de sua própria mãe que ela iria morrer da doença, Geni, ao unir illogicamente um fato a outro, passa a não ter dúvidas de como será sua morte e a pensar obsessivamente sobre ela. A fantasia da morte é tema recorrente na obra de Nelson Rodrigues. Em conversa ao telefone com Geni, Herculano tentando resumir a relação dos dois – “Escuta, você tem uma alma, meu filho outra e há uma ferida. Eu sou um bêbado que passou pela sua vida e sumiu” (Rodrigues 1990: 176) – coloca no meio deles, o filho e a ferida, na tentativa de compreender a situação, torna-a ainda mais confusa e sem nexos. Mais do que as ações em si, são as palavras que selam a obsessão entre as personagens, suas identificações, reportando-os a situações as quais não podem modificar.

No segundo ato, Herculano monta uma *garçonnière* para os encontros furtivos com a prostituta, vivenciando o conflito entre o desejo de casar-se com ela e a necessidade de escondê-la da família. Surgem as tias – nº1, nº2 e nº3 – sem nome próprio, compondo um coro uníssono na reafirmação da doença familiar. Há passagens em que a numeração desaparece, dando lugar a apenas “Tia”, o que reafirma a ideia do coro. Avessas ao sexo, idosas, porém virgens, apóiam Serginho na obsessão de presentificar a todo instante a mãe morta, em idas diárias ao cemitério, dando-lhe banho e controlando suas cuecas a fim de identificar qualquer vestígio de sexo, nunca encontrado, diga-se de passagem. Ao final do segundo ato, a tia nº1 surpreende Geni e Herculano para uma revelação: é ela quem anuncia que Serginho foi “violado” pelo ladrão boliviano. O tempo neste ato é o da narrativa, em nenhum momento, a voz em off de Geni reaparece.

No terceiro e último ato, Geni, imbuída de culpa cristã – “Eu tenho pena do teu filho, e quando tenho pena sou uma santa!” (Rodrigues 1990: 216) – decide salvar Serginho, hospitalizado depois de ser violado pelo ladrão boliviano. O casamento de Geni e Herculano, manipulado por Patrício, concretiza-se sob as bênçãos das “tias” que consideram agora “Geni da família”, afirmando que a prostituta “se casou virgem”. Cumprindo os planos de Patrício, Serginho trai o pai ao envolver-se com Geni e, ao final, foge com o ladrão boliviano. Mais uma vez quem conta sobre a fuga é Patrício. Voltamos ao início: a voz em off encerra a peça revelando o trágico desfecho:

Geni está morrendo. Ao ouvir a gravação, o tempo da morte já é passado. Não há como modificar a narrativa, não há o que fazer. A voz anuncia o passado. A presença de Geni impõe a dialética do tempo presente: a família perde a história incólume pregressa, se vê transfigurada na morte anunciada da prostituta e na fuga do filho com o ladrão boliviano.

### 1.1 TEMPO E ESPAÇO

O espaço teatral é um lugar cênico a ser construído, ele existe a partir do texto, uma vez que o texto não pode ser lido sem referência de lugar e, ao mesmo tempo, só pode ser concretizado cenicamente na transposição da peça ao palco. O texto teatral contém referências espaciais que são identificadas através das rubricas, dos diálogos, das “passagens” ao iluminar ou ao “apagar” a cena, igualmente indicadas no texto, como é o caso das peças de Nelson Rodrigues e, especificamente, de *Toda nudez será castigada*. “Todo texto dramático é concebido para ser lido e vivido/representado [...] a representação cênica não transmite um suporte escrito, ela constrói uma ficção, ela elabora um modelo real e vivo de uma prática imaginária” (Helbo 1997: 98).

O espaço cênico pode apresentar diversas formas: aberta ou fechada, horizontal ou vertical, próxima ou distante do espectador, plena ou vazia, iluminada ou sombreada etc. Através do uso e da disposição dos elementos cenográficos, constroem-se desde cenas panorâmicas, tradutoras da grandeza do universo teatral até cenas focadas, que ocupam uma pequena parte do palco, entre muitas outras compreendidas nesse intervalo, que podem variar de um espaço dilatado (um macro-espaço) a um reduzido (um micro-espaço). A iluminação, os objetos cênicos, a escolha das cores, os figurinos, a trilha sonora e o cenário têm como objetivo orientar o olhar do espectador, conferindo sentido ao ato teatral. A narrativa cênica é constituída de elementos verbais e não-verbais, elaborados coletivamente desde os ensaios e que permanecem mutáveis, ainda que sofram modificações imperceptíveis, durante o tempo do espetáculo.

O tempo teatral, ao contrário do espaço, é uma noção bem mais abstrata e de difícil apreensão. São dois os tempos que se conjugam simultaneamente: o tempo da sala e o tempo da representação, o tempo da personagem e o tempo do espectador: o “olhar” e o “ser olhado”. Grotowski, ao descrever o ‘estar em cena’ do ator, remetia-se à imagem do “pássaro que olha e do pássaro que bica” (1992: 77-8). No teatro, dizia ele, o ator deve estar totalmente envolvido ao realizar suas ações físicas (o pássaro que bica) e, ao mesmo tempo, estar consciente de suas ações, através de um olhar para a cena (o pássaro que olha). Tal como uma fusão dos mitos de Dioniso e Apolo, a embriaguez da ação apresenta-se aliada à reflexão contínua sobre ela. O espectador, de forma evidentemente diversa do ator, também se insere na clave de um olhar duplo, uma vez que analisa/olha o espetáculo, mas, em nenhum momento, perde a referência de seu próprio espaço pessoal, de seu lugar ocupado na fila do

teatro e de sua relação com os demais espectadores. Ele não está sozinho e essa consciência perdura o tempo de duração do espetáculo.

Com o objetivo de estruturar o tempo dramático, o diretor se utiliza de vários dispositivos técnicos, a fim de pontuar as ações e fixar suas durações e ritmos. Sua atenção deve estar centrada no tempo de cada cena e no conjunto formado por elas. Um tempo específico e outro global. O olhar para o todo é a marca do trabalho do diretor que tem os olhos voltados para uma espécie de linha que visa costurar todos os quadros da representação. Um a um, ele os alinha, pensando e visualizando “os sentidos” maiores da obra.

As entradas e saídas dos atores, as mudanças de cenografia, de iluminação, entre outros elementos, constituem ajustamentos temporais da cena. A representação se inscreve no espaço, mas também na duração da ação em um quadro e em sua relação com a ação precedente. O ritmo é um fator preponderante para o bom resultado do espetáculo. Um espetáculo sem ritmo é como uma música que constantemente desafina. No teatro, a identificação visual a partir das imagens da cena faz com que cada espectador, por sua vez, crie imagens mentais da representação, produzindo, deste modo, o que André Bazin denominou como sendo “uma consciência individual ativa” (1975: 154).

Em *Toda Nudez Será Castigada*, Nelson Rodrigues utiliza como recurso espaços demarcados das ações das personagens, muitos dos quais indicados através das rubricas que, por vezes, indicam inclusive a disposição de alguns objetos. No primeiro ato, “Escurece o palco. Luz no quarto de Geni. Entra Patrício. Cama desarrumada. Travesseiro no chão” (Rodrigues 1990: 162). Início do segundo ato: “Quarto de Herculano que está se vestindo. Sentado na cama põe talco nos pés. Entra Serginho. Pára olhando o pai, que ainda não o viu. Herculano assovia” (Rodrigues 1990: 186). Ou ainda: “Serginho começa a gritar. O pai, sentado na cama, cobre o rosto com uma das mãos e chora também. Apaga-se a luz sobre Herculano e Serginho. Passagem para Geni que, no exterior, fala ao telefone, desesperada” (Rodrigues 1990: 190). As mudanças de ambiente são utilizadas através dos recursos de iluminação; a cena é escurecida, o foco é deslocado a outro espaço do palco, a luz é direcionada a outro personagem. Desta forma, as cenas articulam-se, unindo-se para compor a macroestrutura narrativa.

Os *flashbacks* utilizados no primeiro ato representam um importante recurso cinematográfico explorado por Nelson Rodrigues. “Essa técnica ‘cinematográfica’ não foi entretanto, inventada pelo cinema; já existia no romance” (Pavis 1999: 170) e torna-se conhecida no teatro a partir das experimentações da narrativa. Ao utilizar o recurso quatro vezes no primeiro ato e uma última vez ao fim do terceiro ato, o leitor-espectador é induzido a esquecer a presença de Geni como narradora interna da trama e de que a narrativa é passado.

Introduzindo um ritmo febril que se assemelha a uma montagem alternada cinematográfica, Nelson Rodrigues constrói a narrativa de modo que personagens dêem lugar a outros personagens de modo rápido e sistêmico. Não há cenas longas demais,

são fragmentos de conversas que se articulam na tentativa de compor a trama. Outro aspecto relevante são as frases curtas, muitas das quais perguntas e exclamações, e as frases de efeito características do texto rodriguiano que definem os personagens pelo excesso verbalizado, não um excesso de palavras, mas de palavras-limite que beiram à histeria.

## 2 O FILME DE ARNALDO JABOR

A adaptação cinematográfica roteirizada e dirigida por Arnaldo Jabor, após a abertura com o passeio do viúvo pela cidade ouvindo Piazzola, tem seu início com a chegada em casa do personagem trazendo um ramo de rosas vermelhas para Geni. Ao ver o gravador, escuta a voz em off da prostituta: “Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei. Você pensa que sabe de tudo. Você não sabe de nada”. Sendo fiel ao texto rodriguiano, apesar de modificar vários diálogos aos sentidos propostos nas sequências, Jabor mantém o tom tragicômico, imprimindo a teatralidade ao dirigir diversas cenas em que os personagens falam voltados para a câmera, reproduzindo a ideia do aparte teatral.

Um outro recurso utilizado são os closes das personagens como, por exemplo, na conversa entre Herculano e Serginho no cemitério. O viúvo diz: “Precisamos ter uma conversa de homem para homem”. Ao pronunciar essas palavras, a câmera se aproxima radicalmente do rosto do personagem, quebrando qualquer tipo de ilusionismo à cena e garantindo um tom melodramático, quase caricatural. Alternando a câmera na mão com cenas com a câmera fixa, o diretor traz influências cinema-novistas, o tom documental ao fotografar as ruas do Rio de Janeiro, como na cena que Geni, ao receber a proposta de casamento, dança eufórica pela rua, o que faz lembrar, pelas reações dos espectadores, outra adaptação: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Com a câmera fixa, há um exemplo bastante teatral: ao anunciar que Serginho foi violentado pelo ladrão boliviano, a tia, sozinha com Geni na sala, se vira para o canto esquerdo da cena, como se estivesse falando para um espectador imaginário. A sensação é dada pelo enquadramento e pela direção dos atores. Geni está parada no outro quadrante, observando uma suposta interpretação da Tia. A teatralidade no cinema, por vezes, causa estranheza. Na adaptação de Jabor, ela é assumida, levada à risca, devidamente incorporada à narrativa fílmica.

Na peça de Nelson Rodrigues há personagens que cumprem funções específicas, tais como o padre e o médico. O primeiro, apoiando a visão das tias, é a representação do catolicismo moralista decadente. O segundo é a voz dissonante, o oposto da doença familiar, voz necessária para reafirmar o estranhamento das relações estabelecidas entre os personagens. Ambos são descartados da versão cinematográfica, assim como cenas inteiras que, na transposição de uma linguagem à outra, não funcionam, pois ralentam o ritmo ditado por Jabor. Por este motivo, há a criação de outros espaços que condensam cenas ou, ainda, que buscam caracterizar passagens

importantes de tempo, importantes de serem reveladas e não ditas pelos personagens ou citadas através das rubricas.

Em face do teatro, é sempre possível, no cinema, uma expansão dos espaços, o que, para alguns, seria uma providência recomendada. É comum dizer que o filme precisa agilizar os deslocamentos espaciais para satisfazer um público com sede de velocidade, constante mudança, apresentações mais generosas dos lugares pelo mundo afora, os quais não poderiam ser trazidos pelo palco (Xavier 2003: 74).

O foco da narrativa cinematográfica é Geni. Patrício aparece apenas no primeiro ato ao aproximar Geni e Herculano. Com a retirada do poder de decisão – e, sobretudo, de manipulação – das mãos de Patrício, Jabor traz autonomia aos personagens que passam, senão a refletir sobre suas ações, pelo menos a inferi-las. Geni é a voz feminina, é a voz preponderante, em torno dela giram os demais personagens: Patrício, Herculano, Serginho e, depois, as tias.

Uma das cenas mais significativas desta adaptação cinematográfica é o estupro de Serginho pelo ladrão boliviano. Não há em Nelson Rodrigues nenhuma cena de sexo, todas aparecem através da memória, da fala de um personagem ou de uma indicação espacial (Herculano e Geni enrolados no lençol) dada pela rubrica. Jabor respeitou o que chamamos no teatro de subtexto; compreendeu, diferentemente das muitas adaptações cinematográficas a partir das peças do dramaturgo, que mais interessante do que mostrar, é sugerir. Na cena da violação, por exemplo, assistimos ao ladrão boliviano se levantar, pegar Serginho nos braços e lançá-lo ao chão. Os presos fazem uma roda e o ladrão cantarola “bandeira branca”, aproximando-se da câmera e saindo do quadro. O que vemos é somente a expressão curiosa dos colegas de cela e ouvimos, na sequência, o grito do rapaz.

## 2.1 ESPAÇO-TEMPO CINEMATográfico

Para que possamos analisar a influência do teatro no cinema, é importante nos aprofundarmos um pouco mais na construção da narrativa fílmica. Segundo Michel, “o filme é estruturado por um conjunto de instâncias discursivas que a língua mobiliza a cada instante” (1978: 70). A palavra fílmica não tem por função explicar as imagens, mas torná-las significantes. A pertinência do verbo na escritura de uma narrativa cinematográfica reside na interação com a imagem: na expressão do que a imagem não é capaz de dizer ou não procura dizer. A função narrativa varia de um filme a outro, de acordo com o emprego da palavra e de seu estatuto: voz-in, voz-off, monólogo interior/comentários, etc. A expressão verbal confere à imagem um grande poder de dramatização, dinamizando o plano e tornando mais visíveis as relações entre os personagens.

Desde o advento do cinema falado, o cinema se inscreve na síntese do visual e do textual. O diretor busca correspondências entre a palavra dita e a imagem vista a fim de compor os planos de sua história. A montagem influencia a percepção do trabalho de representação do ator; ela intervém para justapor as imagens e sustentar a narrativa. O corpo vivo do ator, ao contrário do que ocorre no teatro, é ausente da tela cinematográfica; ele é mediatizado pela imagem e na imagem, sua representação física é criada a partir de um conjunto de procedimentos técnicos que podem figurá-lo sob diversos perfis e formas. O rosto do ator é privilegiado na expressão cinematográfica, sobretudo quando se trata de filmar personagens complexos e de refletir a dimensão psicológica do papel. Um close pode resumir, em um curto espaço de tempo, o caráter, ou ainda, um sentimento do personagem em questão. Em contrapartida, no teatro, o corpo é um organismo vivo, adquirindo uma dimensão de realidade imediata e direta. Todas as sensações, as ações e as intenções do ator, reveladas através de seu corpo-veículo, ocorrem no tempo presente. Nesse sentido, o tempo da representação e o tempo da recepção convergem em um só: o tempo da *mise-en-scène*.

No cinema, a estrutura espaço-temporal toma forma em um espaço enquadrado, composto por um conjunto de elementos: os atores, a iluminação, a locação, a trilha sonora, a maquiagem, o figurino, etc. O espaço cinematográfico pode ser utilizado de forma descontínua e é este aspecto, segundo Sontag, que marca a diferença irreduzível entre teatro e cinema:

Se existe, entre teatro e cinema, uma diferença irreduzível, a encontraremos, sem dúvida, no fato de que o teatro utiliza de forma lógica um espaço sem descontinuidade, enquanto que o cinema (graças às tomadas sucessivas, às mudanças de sequências – regra fundamental para a realização de um filme) permite que se utilize o espaço de forma alógica ou descontínua (Sontag 1966: 160).

Sabemos, porém, que o teatro contemporâneo já não mais utiliza de forma tão lógica o espaço cênico, e que o conceito de descontinuidade é dado, inclusive, pelo uso de imagens na encenação, como é o caso de alguns espetáculos que se apropriam de telas e demais imagens pictóricas na própria composição do cenário, ou ainda, de espetáculos que utilizam projeções fotográficas e aqueles que fazem uso do telão, projetando imagens fílmicas. Todas essas inovações modificaram a concepção espacial teatral e, de certa forma, aproximaram-na da descontinuidade espacial presente na sétima arte.

## CONCLUSÃO

A adaptação cinematográfica de *Toda Nudez Será Castigada* termina com um desfecho trágico, porém revelador. Na peça, é Patrício que conta a Geni sobre a fuga de Serginho com o ladrão boliviano. No filme, Geni leva Serginho ao aeroporto e chora muito, chora copiosamente, em um momento dramático e plasticamente muito boni-

to – um *travelling* em uma das pilastras do Aeroporto Santos Dummont, representando o giro do desespero da personagem sobre ela mesma. O *travelling* é uma metáfora do que está por vir, anuncia o fim. Corte para Herculano dirigindo seu carro decadente pelas ruas do Rio de Janeiro. Através de uma montagem paralela, Jabor mostra Geni cortando os pulsos com a gilete na pia branca do banheiro, rapidamente tingida de sangue. Ao ouvir a gravação junto com Herculano, é a voz em off da prostituta que nos remonta a mesma cena do aeroporto; desta vez a assistimos até o final: Serginho sobe no avião com o ladrão boliviano que, rindo, dá adeus a Geni, aos espectadores. Fim do filme.

#### OBRAS CITADAS

- BAZIN, André. *Qu'est-ce Que le Cinéma?* Paris: Ed. du Cerf, 1975.
- HAMON-SIREJOLS, Christine et al. *Cinéma et Théâtralité*. Lyon: Institut de la Communication et des Arts de la Représentation, Cahiers du Gritec/ Aléas, 1994.
- HELBO, André. *L'Adaptation. Du Théâtre au Cinéma*. Paris: Armand Colin/Masson, 1997.
- LÉVY, Denis. “Théâtralité et Cinéma Moderne”. Guy Hennebelle & René Prédal *CinémaAction #93. Le théâtre à l'Écran*. Paris: Cinemaction Corlet, 1999.
- MAILLOT, Pierre. *L'Écriture Cinématographique*. Paris: Armand Colin Masson, 1996.
- MICHEL, Marie. “Le Film, la Parole et l'Image”. *Cahiers du XXe siècle (Paris)* 9 (1978).
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. (Org). *Le Film de Théâtre*. Paris: CNRS Éditions, 2001.
- RODRIGUES, Nelson. “Toda Nudez Será Castigada”. *Nelson Rodrigues. Teatro Completo 4. Tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 155-242.
- SONTAG, Susan. “Théâtre et Cinema”. *L'Oeuvre Parle*. Paris: Seuil, 1966.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre*. Paris: Messidor/Éditions Sociales, 1982.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- . “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. Ismail Xavier. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003. 61-89.

TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA: From Dramaturgy to Scene

ABSTRACT: This paper examines Arnaldo Jabor's film adaptation of the carioca tragedy *Toda Nudez Será Castigada* (1973). The purpose is to look into the process of transferring dramaturgical texts to feature films from a double viewpoint: identifying cinematographic references in the Nel-

son Rodrigues' play and recognizing stage characteristics in the film. Space, time and the artistic creation of characters are the elements studied in the transposition from one medium to the other.  
KEYWORDS: film adaptation; theatre; space; time

Recebido em 1 de novembro de 2013; aprovado em 30 de novembro de 2013.