

A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA DE *O BEIJO NO ASFALTO*

Tiago Collect¹
Vinicius Marangon²

Resumo: O artigo analisa a transposição da peça *O Beijo no Asfalto* (1961) de Nelson Rodrigues para o cinema, com o filme *O Beijo* (2018), dirigido por Murilo Benício. Buscamos compreender as modificações e preservações da obra ao ser adaptada para um novo formato, considerando a intermedialidade como um conceito central. O principal objetivo do estudo é investigar como esse conceito se manifesta na adaptação da peça teatral para o cinema, destacando as interações entre as duas mídias e suas implicações na recepção da obra. A intermedialidade é discutida a partir das formulações de Rajewski (2012), que a define como uma condição fundamental para a análise de produtos midiáticos, e a adaptação é abordada como uma reinterpretação criativa (Hutcheon, 2013), que respeita o texto original, mas também permite inovações. A partir da análise, constatamos que a adaptação da peça para o cinema não apenas preserva elementos da obra original, mas também introduz novas camadas de interpretação, e a escolha de Murilo Benício em integrar elementos do teatro na narrativa cinematográfica evidencia uma proposta híbrida, que aproxima o público do processo criativo.

Palavras-chave: Intermedialidade; Teatro; Cinema; Adaptação; Nelson Rodrigues.

THE MEDIA TRANSPOSITION OF *O BEIJO NO ASFALTO*

Abstract: This paper analyzes the transposition of the play *O Beijo no Asfalto* (1961) by Nelson Rodrigues to the cinema, with the film *O Beijo* (2018), directed by Murilo Benício. We try to understand the modifications and preservations of the work as it is adapted to a new format, considering intermediality as a central concept. The main objective of the study is to investigate how this concept manifests itself in the adaptation of the play to the cinema, highlighting the interactions between the two media and their implications on the reception of the work. Intermediality is discussed based on Rajewski's (2012) formulations, which define it as a fundamental condition for the analysis of media products, and adaptation is approached as a creative reinterpretation (Hutcheon, 2013) that respects the original text but also allows for innovations. From the analysis, we found that the adaptation of the play to the cinema not only preserves elements of the original work but also introduces new layers of interpretation. Murilo Benício's choice to integrate elements of theater into the cinematic narrative demonstrates a hybrid proposal, bringing the audience closer to the creative process.

Keywords: Intermediality; Theater; Cinema; Adaptation; Nelson Rodrigues.

¹ Licenciado e atualmente mestrando em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (PPGL/UFSM), com bolsa CAPES-DS. Desenvolve pesquisa na área de Literatura Comparada, com enfoque na relação entre a literatura, outras artes e mídias.

² Possui graduação em Letras (2022) e mestrado em Letras (2024), com bolsa CAPES-DS, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

INTRODUÇÃO

A adaptação de obras literárias para o cinema, enquanto fenômeno, tanto no Brasil quanto no cenário internacional, tem sido uma constante desde o aperfeiçoamento do cinema. Este processo de transposição de narrativas escritas para a linguagem audiovisual não apenas amplia o alcance das histórias, mas também oferece novas camadas de interpretação e análise crítica. No caso de nosso artigo, que busca trabalhar com a transposição de uma peça teatral para o cinema, devemos considerar primeiramente que o livro físico por si só é uma adaptação, tendo em vista que a peça foi concebida para ser encenada. Ainda assim, é essencial compreender que o teatro e o cinema, embora ambos sejam formas de arte performáticas, operam em registros distintos. O teatro é uma arte do presente, da presença física dos atores e da interação direta com o público. Já o cinema é uma arte da imagem, da montagem e da manipulação do tempo e do espaço através da edição.

Segundo Hutcheon (2011, p. 24), a adaptação deve ser vista como uma “reinterpretação criativa” que respeita o texto original, mas também se permite inovar e transformar. Stam (2008), outro importante teórico da adaptação, argumenta que a transposição de uma obra literária para o cinema envolve uma série de escolhas narrativas e estilísticas que podem alterar significativamente a percepção da obra; o que pode vir a ser muito produtivo. Nesse contexto, a intermedialidade se torna crucial, pois permite a análise das interações entre diferentes mídias e como essas interações enriquecem a compreensão da obra adaptada.

A primeira menção ao termo “Intermídia” ocorre em 1966, por Dick Higgins, apresentando uma designação à produção surgida no final dos anos 1950 e que não pertencia às categorias artísticas até então conhecidas, como a dança, pintura, escultura, teatro, etc. Contudo, atualmente, a produção científica sobre estudos da intermedialidade já se consolidou no campo epistemológico, contando com referenciais teóricos sólidos, inúmeras perspectivas de pesquisa e uma certa diferenciação entre as próprias categorias dentro do campo. Apesar dessas diversas abordagens, há um consenso quanto à definição do termo:

Em termos gerais, o debate atual revela duas compreensões básicas sobre a intermedialidade, que não são em si homogêneas. A primeira concentra-se na *intermedialidade como uma condição ou categoria fundamental*, enquanto a segunda trata da *intermedialidade como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas* (Rajewski, 2012, p. 16 – itálicos no original).

Assim, nota-se que “o termo ‘intermedialidade’ não é mais considerado como um slogan ubíquo surgido nos anos de 1990 com estrondoso sucesso” (Rajewski, 2012, p. 15). Tendo isso em vista, buscaremos analisar a transposição midiática da peça *O Beijo no Asfalto* (1961) de Nelson Rodrigues, para o cinema, com o filme *O Beijo* (2018), dirigido por Murilo Benício. Com o objetivo do artigo delimitado, partiremos das formulações de Rajewski, levando em conta a intermedialidade em uma de suas subcategorias mais restritas:

aqui a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário (Rajewski, 2012, 16).

Em suma, o que se busca aqui é analisar as escolhas e o resultado de Benício ao adaptar a peça de Nelson, sem nos ater a um princípio de fidelidade, pois “a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da ‘fidelidade’ não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico” (Stam, 2008, p. 20). Não cabe a nós, portanto, reforçar um tratamento pouco rigoroso – especialmente quando se trata de uma questão subjetiva –, já que, ao assumir um novo formato, o texto descarta a necessidade de fidelidade.

1. APRESENTAÇÃO DE *O BEIJO NO ASFALTO*, PEÇA DE 1961

Nascido em 23 de agosto de 1912, Nelson Rodrigues cresceu no meio jornalístico e, aos 13 anos, atuou como repórter policial para o jornal *A Manhã*, fundado por seu pai, Mário Rodrigues. Esta foi a profissão de Nelson durante a maior parte de sua vida. Sua relação com jornais, no entanto, não se limitava à profissão ou ao vínculo familiar. Suas obras nos teatros e jornais lhe cunharam o apelido de “tarado” (Castro, 1992, p. 47), pela natureza sexual, incestuosa e de traição presentes em seus escritos. Isso, contudo, não atrapalhou sua carreira profissional; foi um dos grandes jornalistas de sua família, ao lado de seu pai e de seu irmão, Mário Filho. Curiosamente, sua carreira como dramaturgo iniciou por necessidade financeira e, de maneira impressionante, sua segunda peça foi considerada a obra que inaugurou o teatro moderno brasileiro:

Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues (1912-1980), diferia com efeito de tudo o que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna [...] O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por encenação), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto (Prado, 1996, p. 40 – itálicos no original) [os grifos são nossos].

Com esse feito, acabou tornando-se um clássico do teatro, elevando quase todas as suas peças a esse *status*, com muitas adaptações para o cinema, como a que será comentada aqui. Vale ressaltar também, além de seu sucesso nas peças teatrais e adaptações para o cinema, a sua série jornalística *A vida como ela é...* (1961), que posteriormente virou um livro e foi adaptada para a televisão, entrando na sua coletânea de maiores sucessos.

Devido a inúmeras polêmicas, Nelson sofreu com a censura e, a fim de defender suas obras, criava pseudônimos de jornalistas para fazer críticas positivas, bem como desfez amizades por conta de críticas negativas. Seu currículo pessoal engloba dois casamentos, algumas amantes e um posicionamento a favor da ditadura militar, mas, mesmo assim, mantinha contato com amigos da esquerda. Também foi um forte negacionista da tortura durante o período ditatorial, até que seu filho, opositor do governo militar, foi preso e torturado por oito anos (Castro, 2002). Essa breve e panorâmica biografia é necessária para compreender o gênio de Nelson, conforme pontua Carpeaux (2008, p. 1404): “[...] O único meio de aproximar-se do seu gênio é a exposição metódica dos fatos da sua existência”. Sobre a genialidade de Nelson, Prado (1996, p. 41) também discorre:

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins. Repentinamente, o Brasil descobriu essa arte julgada até então de segunda categoria, percebendo que ela podia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna. Evocou-se a propósito a grandeza da tragédia grega, discorreu-se sabiamente sobre a grandeza os méritos do expressionismo alemão, que na véspera ainda ignorávamos, proclamou-se com unanimidade raras vezes observada, a genialidade da obra de Nelson Rodrigues.

A obra analisada neste escrito é um dos mais notáveis trabalhos do dramaturgo.

Segundo Castro (2002), durante meses, Fernanda Montenegro, que na época já era uma atriz reconhecida, pediu a Nelson que escrevesse uma peça para ela e o grupo de teatro o qual integrava. O dramaturgo relutou, mas finalmente atendeu ao pedido em 1960, resultando em *O Beijo no Asfalto*. Ele demorou apenas 21 dias para escrever, e a peça foi encenada no ano seguinte, tornando-se um dos seus títulos mais conhecidos. Ela estreou no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, em 7 de julho de 1961, com cenários de Gianni Ratto e sob a direção de Fernando Torres.

A peça é dividida em três atos e treze quadros, contando com os seguintes personagens: uma prostituta, um fotógrafo, o investigador Aruba, o repórter Amado³, o delegado Cunha, Aprígio, Selminha, Dália, o comissário Barros, Arandir, Dona Matilde, Werneck, Pimentel, Dona Judith, a viúva e o vizinho. *O Beijo no Asfalto* configura-se como uma narrativa típica da dramaturgia de Nelson Rodrigues – conhecido por sua crítica ácida à família burguesa carioca –, na qual os personagens, mesquinhos, medianos e ordinários, revelam-se viciosos em suas condutas. Como é característico do autor, um evento insólito irrompe na aparente normalidade do enredo. Esse fato, por sua vez, desencadeia reações desproporcionais nos indivíduos que o testemunham, e tais respostas, carregadas de exacerbação, tornam-se fundamentais para expor suas verdadeiras naturezas – mecanismo narrativo que Rodrigues utiliza para desmascarar a hipocrisia da sociedade que retrata.

O fato que deflagra toda a ação cênica ocorre quando Arandir e o sogro Aprígio estavam a caminho da Caixa Econômica Federal a fim de obter um empréstimo para Arandir. Aprígio, o sogro, o ajudaria com um contato que tinha lá. Eles estavam caminhando nas ruas do Rio de Janeiro quando um rapaz tropeça, cai rente ao meio-fio e é atropelado por uma lotação. Há todo um alvoroço entre os pedestres e testemunhas daquela cena tão trágica. Arandir, vendo o rapaz caído, toma a atitude espontânea de ir até ele, levantar a cabeça do homem que estava nos seus últimos suspiros e dar um beijo em sua boca. Todos assistem àquela cena e ninguém compreende o que está acontecendo.

Coincidentemente, há ali também um jornalista, Amado, que igualmente presencia o acontecido e se pergunta o motivo de Arandir beijar outro homem. Outro homem, a princípio, desconhecido. Ou não seria desconhecido? Seria um amante? Arandir tinha um amante? Esse rapaz era casado? Esse rapaz traía a esposa? Ambos traíam a esposa em uma relação

³ Amado Ribeiro, conhecido colega de redação do jornal que Nelson trabalhava. Nelson optou por trazer o nome verdadeiro do colega, bem como do jornal a peça.

homossexual? Teriam os dois brigado? Teria o rapaz sido, na verdade, arremessado contra a lotação por Arandir em razão de uma briga anterior? Essas são as várias questões que vão movendo a peça e acabam, conseqüentemente, se acumulando e crescendo cada vez mais no decorrer do enredo.

O que se destaca no enredo é a quantidade de elementos que o autor traz, fazendo o telespectador ou leitor questionar a realidade dos fatos. O primeiro elemento são os policiais e o repórter que presencia a cena do beijo no asfalto; juntos, consideram o acontecido uma oportunidade de vender notícia e farão de tudo para tornar essa história interessante, espremendo-a até não haver mais o que explorar:

AMADO — Não interrompe! Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: — eu vou vender jornal pra burro!

CUNHA — Mas como reabilitação?

AMADO — Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. (Descritivo). No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma ideia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! Cunha. (Rodrigues, 2012, p. 13).

Amado e Cunha começam interrogando Arandir, questionando sua orientação sexual para explorar uma possível homossexualidade. Quando a história do beijo e da suposta homossexualidade não rende como esperado, os personagens começam a supor que o protagonista empurrou o rapaz para ser atropelado no meio-fio. Os policiais coagem testemunhas, vão atrás da esposa do atropelado, descobrem que ela tem um amante e levantam suposições sobre o motivo da relação extraconjugal, relacionando com a sexualidade do falecido. A partir desse momento, a dualidade entre Arandir e as forças da justiça e da imprensa serve como um veículo para questionar as noções de verdade e falsidade. Arandir, por sua vez, vive sua própria verdade: ele não tinha laços com o jovem que beijou; seu gesto foi puramente de compaixão.

Outro elemento crucial é a figura da vizinha do casal protagonista, Dona Matilde, cuja inclinação para a intriga e a disseminação de rumores serve como catalisador para o tumulto subsequente. Em um momento crítico da trama, os oficiais de polícia conduzem Selminha, a esposa de Arandir, para prestar depoimento; contudo, em um ato de flagrante ilegalidade, ela é levada para uma residência particular em vez de uma delegacia, onde é submetida a abusos. A razão da peça causar tanto escândalo em 1960 reside justamente na abordagem de temáticas como homossexualidade, abuso das instituições em relação aos seus ‘pequenos’ poderes

através da coação de pessoas para dar depoimentos falsos, invenção de histórias e sensacionalismo. A peça acusa a polícia de ser opressora e principalmente misógina, mostrando que os policiais, em todas as situações em que têm oportunidade, agem de forma abusiva e autoritária com as mulheres:

CUNHA (*num crescendo*) — Mentira, sim, senhor! mentira! Eu não dei um chute na barriga da mulher! Mentira sua! É mentira! Dei um tapa! Um tabefe! Assim. O Aruba viu. Não foi um tapa? (Rodrigues, 2012, p. 12 – itálicos no original).

Ao trazer essas questões à tona, a peça não apenas desafia as convenções sociais da época, mas também se apresenta como um veículo para uma crítica mais ampla das estruturas de poder e da construção social da moralidade.

A homossexualidade, por exemplo, é tratada na obra não como um mero elemento narrativo, mas como um ponto de inflexão para discutir a liberdade individual e a repressão social. Ao mesmo tempo, a manipulação dos poderes, figurados pelos representantes da lei e da imprensa, reflete uma sociedade em que a verdade é maleável e subjetiva, moldada pelos interesses daqueles que detêm o poder. A peça sugere que a justiça e a imprensa, longe de serem pilares de integridade, são, na verdade, participantes ativos na perpetuação de injustiças, especialmente através da exploração e do sensacionalismo. A acusação de misoginia e opressão policial é particularmente contundente, pois revela uma dinâmica de poder em que as mulheres são duplamente vitimizadas, pela sociedade em geral e pelas instituições que deveriam protegê-las.

Em determinado momento, a peça também aborda a questão do aborto. Selminha, durante seu depoimento ilegal, diz que Arandir é “tão homem” (Rodrigues, 2012, p. 46) que a engravidou, e tinha saído no dia do acidente com o intuito de colocar no penhor a aliança deles, para que ela pudesse fazer um aborto:

SELMINHA — E falo, sim! Foi pôr a joia, sabe pra quê? Porque ele me pediu pra tirar. Tirar o filho. Meu marido acha que a gravidez estraga a lua de mel! Prejudica! E como eu. Eu nunca tive barriga. Seria uma pena que a gravidez. Ele então preferia que mais tarde e já não. Foi na Caixa Econômica apanhar o dinheiro do aborto. (Rodrigues, 2012, p. 46).

Dessa maneira, a peça de Nelson Rodrigues aborda questões que, para a época, eram de fato chocantes. O autor tinha a característica marcante de tratar temas pertinentes à classe média e a família tradicional brasileira, lançando luz sobre as hipocrisias e as contradições

que afligiam e ainda afligem esse público, especialmente os mais conservadores. A direção cênica de Aprígio reforça essa interpretação: ele é consistentemente retratado como um homem ranzinza, amargurado e frustrado com a vida. Ao longo da peça, ele esconde sua sexualidade, sendo o personagem homoerótico da trama, e o público é conduzido a essa compreensão por meio de pistas discursivas sutis, como as críticas persistentes que o sogro dirige a Arandir. Essas críticas criam uma cortina que oculta seus verdadeiros desejos e levantam questões sobre o comportamento de Aprígio em relação à filha Selminha, deixando ambíguo se sua preocupação é genuína pela felicidade dela ou se é motivada pelo amor que nutre pelo genro. Do primeiro ao último ato, sugere-se que Aprígio sente um amor incestuoso pela filha, que na verdade era um amor proibido pelo genro:

APRÍGIO — Você era o único homem que não podia casar com a minha filha! O único!

ARANDIR (*atônito e quase sem voz*) — O senhor me odeia porque. Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.

APRÍGIO (*num berro*) — De você! (*estrangulando a voz*) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver. (*Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou de bandeira. Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre.*)

APRÍGIO — Arandir! (*mais forte*) Arandir! (*um último canto*) Arandir! (Rodrigues, 2012, p. 58 – itálicos no original).

A peça, embora não se alinhe rigidamente a uma única corrente teatral, apresenta uma amalgama de características e técnicas que aumentam sua complexidade ao pensarmos no todo de sua composição. A influência do Teatro do Absurdo, notadamente representado por Samuel Beckett em *Esperando Godot*⁴, é perceptível na maneira como Rodrigues aborda a incoerência da existência humana e a falha na comunicação interpessoal. *O Beijo* não se enquadra estritamente nesta categoria, mas compartilha de sua essência ao explorar o absurdo da condição humana e ao desafiar as normas sociais estabelecidas a partir do evento central da trama, um beijo entre dois homens sob circunstâncias trágicas, e a reação desproporcional da sociedade a esse gesto.

⁴ Ver Berthold (2012); representa uma peça central do Teatro do Absurdo, movimento artístico que emergiu no cenário pós-Segunda Guerra Mundial, refletindo a sensação de desolação vivida naquele período. Escrita entre 1948 e 1949 e apresentada pela primeira vez em 1953, a obra se concentra em dois personagens principais, Vladimir e Estragon, que passam o tempo à espera de um indivíduo chamado Godot, cuja chegada é constantemente adiada e nunca se concretiza.

Ademais, elementos do Realismo Psicológico, cujo expoente máximo é Anton Tchékhov⁵, são evidentes na forma como o dramaturgo se aprofunda na psique dos personagens, desvendando emoções, desejos e conflitos internos com veracidade. A natureza humana e as dinâmicas relacionais são dissecadas como meios de criticar a sociedade e seus valores morais. A abordagem dos temas controversos e transgressores supracitados, por meio do drama psicológico e dos conflitos familiares, reflete as hipocrisias, a corrupção, a manipulação midiática e a opressão moral que marcam o contexto social retratado. A ironia e a sátira, reminiscentes do teatro de Molière⁶ e Oscar Wilde⁷, são habilmente empregadas para desnudar a falsidade e a corrupção moral da sociedade. A linguagem perspicaz e os diálogos carregados de ironia, marcas do estilo rodrigueano, contribuem para a construção de uma crítica mordaz e instigante à realidade social da época, entrelaçando temas também carregados de ironia; como o homoerotismo confrontando o arquétipo da masculinidade, e a dicotomia entre o que se mostra e o que verdadeiramente se é, onde a verdade muitas vezes se ergue sobre alicerces de falsidade.

Por fim, a narrativa não linear da peça, estruturada através de *flashbacks* e depoimentos, permite que o espectador monte progressivamente o quebra-cabeça da história de Arandir e Selminha, confrontando-o com as diversas perspectivas dos personagens e com as verdades e mentiras que se entrelaçam ao longo da trama. Essa navegação por temas atemporais e universais — a mortalidade, a transitoriedade da vida e a solidão, norteiam os embates entre o protagonista, um homem marcado pela tragédia, e os preceitos morais da sociedade.

2. O BEIJO NO ASFALTO, FILME DE 2018

Neste momento, é pertinente abrir um espaço para mencionar brevemente a relação intrínseca entre o cinema e a indústria cultural, uma questão crucial levantada por teóricos do século XX. Adorno (2002), reconhecido por suas análises críticas da sociedade de consumo,

⁵ Autor russo de peças como *As Três Irmãs* e *O Jardim das Cerejeiras*, Tchékhov é conhecido por retratar a vida cotidiana e as emoções humanas de maneira realista e sutil. Seu teatro se concentra nos conflitos internos e nas relações interpessoais dos personagens, abordando temas como a solidão, o tédio e a frustração.

⁶ Autor francês de comédias satíricas como *O Doente Imaginário* e *Tartufo*, Molière utilizava a sátira e a ironia para criticar a sociedade e a moralidade de sua época. Suas obras abordavam temas como a hipocrisia religiosa e a ambição, e eram marcadas por diálogos ágeis e situações cômicas.

⁷ Dramaturgo irlandês autor de *O Leque de Lady Windermere* e *A Importância de Ser Prudente*, Wilde utilizava a ironia e a sátira para expor a hipocrisia e as convenções da sociedade vitoriana. Seu teatro é conhecido pelo humor e pela crítica mordaz aos valores e expectativas de sua época.

argumentava que a produção cinematográfica, em grande parte dominada por interesses comerciais e ideológicos, tendia a homogeneizar as experiências e a alienar os espectadores. Essa tendência resulta na reafirmação de padrões e valores impostos, contribuindo para a manutenção do *status quo*.

Nesse sentido, a indústria cultural, ao longo das décadas, tem desempenhado um papel crucial na formação das percepções e experiências do público. No cinema e no teatro, essa influência se manifesta de maneiras distintas, mas igualmente profundas. O cinema, com sua capacidade de replicar a realidade de forma quase indistinguível, cria uma experiência imersiva que muitas vezes faz com que o espectador confunda a ficção com a vida real. A introdução de tecnologias como a trilha sonora apenas intensificou essa imersão, tornando o filme uma extensão direta do cotidiano. No teatro, embora a experiência seja mais imediata e menos mediada por tecnologias, a pressão para atender às demandas comerciais da indústria cultural ainda é palpável. As produções teatrais frequentemente seguem fórmulas que garantem sucesso de bilheteria, priorizando o entretenimento em detrimento da inovação artística e da provocação intelectual. É nesse contexto que Adorno tece a crítica sobre como a indústria cultural molda nossas percepções e limita nossa capacidade de distinguir entre o real e o representado:

O mundo inteiro passou pelo crivo da indústria cultural. A velha experiência do espectador cinematográfico para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo acabado de ver - pois que este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo perceptivo de todo dia - tornou-se o critério da produção. Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. Desde a brusca introdução da trilha sonora o processo de reprodução mecânica passou inteiramente ao serviço desse desígnio. A vida, tendencialmente, não deve mais poder se distinguir do filme. Enquanto este, superando de fato o teatro ilusionista, não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam - sempre no âmbito da obra cinematográfica, mas desvinculados de seus dados puros - se mover e se ampliar por conta própria sem que percam o fio e, ao mesmo tempo, exercita as próprias vítimas em identificá-lo com a realidade (Adorno, 2002, p. 174).

Dentro desse panorama, a análise de adaptações cinematográficas que dialogam com a tradição clássica, como *O Beijo no Asfalto* de Murilo Benício, é essencial. A adaptação, que remete ao teatro clássico de Nelson Rodrigues, oferece uma perspectiva contemporânea que vai na contramão do cinema atual.

É importante ressaltar que essa não é a primeira transposição da peça para o cinema. A

primeira ocorreu em 1980, dirigida por Bruno Barreto e roteirizada por Doc Comparato, contando com um elenco renomado, incluindo Tarcísio Meira (Aprígio), Ney Latorraca (Arandir) e Cristiane Torloni (Selminha). A premissa do filme é a mesma da peça teatral; no entanto, foi influenciada pela estética dos anos 1980. Diferentemente, Murilo Benício, em seu primeiro trabalho como diretor, opta por uma abordagem metalinguística. Tal abordagem é extremamente válida, especialmente quando uma equipe de filmagem está produzindo um filme baseado em uma peça teatral, permitindo explorar as diferenças entre o teatro e o cinema, além de propiciar ao público uma reflexão sobre a própria natureza da transposição.

O Beijo foi lançado em 2018, também com um elenco muito conceituado, composto por Lázaro Ramos (Arandir), Débora Falabella (Selminha), acompanhados por Stênio Garcia (Aprígio), Otávio Müller (Amado), Augusto Madeira, Marcelo Flores e Fernanda Montenegro. A fotografia é de Walter Carvalho, com direção e roteirização de Benício. A atuação reflete a dualidade entre teatro e cinema. Os atores interpretam tanto os personagens da peça quanto os atores que os interpretam no filme. Isso cria uma dinâmica interessante, pois o público pode ver a transformação dos atores ao assumirem seus respectivos papéis. O cenário e os figurinos são utilizados para recriar a época em que a peça foi escrita (1960), mantendo a essência da obra original. O design de produção também ajuda a diferenciar as cenas da peça das cenas da filmagem, criando uma distinção visual entre os dois níveis da narrativa.

No que diz respeito à cinematografia, Bordwell e Thompson (2013, p. 270) notam a relação da mesma como “literalmente, escrita em movimento” e intimamente ligada ou dependente da fotografia “(escrita em luz)”. Sendo assim, pode-se dizer que Benício conseguiu transpor o teatro de Rodrigues para as telas, respeitando a estética da época, com a fotografia em preto e branco e se reinventando no processo de filmagem: a cinematografia do filme destaca a atmosfera teatral, utilizando iluminação e enquadramentos específicos para enfatizar a natureza dramática da história. Ao mesmo tempo, a câmera é usada para explorar os espaços e criar uma sensação de profundidade, algo que não é possível no teatro.

A sonoplastia e a trilha sonora se apresentam como componentes vitais que intensificam a narrativa sem sobrepor-se à mesma. A seleção das composições e a acurácia do design sonoro auxiliam a representação dramática, permitindo que a ambientação sonora estabeleça uma conexão visceral com o espectador. Esses elementos, atuando como narradores silenciosos, expandem a compreensão dos temas propostos, mantendo-se alinhados

à dinâmica visual e ritmo das cenas, reforçando o realismo sem redundância ou adição de novas informações, ressaltando o poder do som, afinal:

Percebido ou não, o som é uma poderosa técnica cinematográfica por várias razões. Para começar, ele envolve um modo de percepção distinto. Mesmo antes da introdução do som gravado, em 1926, os filmes mudos eram acompanhados por orquestra, órgão ou piano. No mínimo, a música preenchia o silêncio e dava ao espectador uma experiência perceptual mais completa. Mais significativamente, o envolvimento da audição abre a possibilidade para aquilo que o diretor soviético Sergei Eisenstein chamava “sincronização dos sentidos” – conseguir que um ritmo ou qualidade expressiva individual unifique a imagem e o som (Bordwell; Thompson, 2013, p. 410).

A montagem é construída em camadas, alternando entre as cenas da peça e as cenas do filme dentro do próprio filme. Isso cria uma experiência dinâmica para o público, que é constantemente lembrado da natureza adaptativa da obra. Essa técnica é a mais comum para mudar planos, o corte:

Como espectadores, percebemos um plano como um seguimento ininterrupto de tempo, espaço ou configuração gráfica. *Fade in, fade out*, fusões e transições são percebidos como a eliminação gradual de um plano e a substituição por outro. Os cortes são percebidos como mudanças instantâneas de um plano para o outro (Bordwell; Thompson, 2013, p. 351).

Desde a primeira cena fica clara a intenção de Benício: não se trata apenas de um filme, é um projeto híbrido, pois retrata a união entre o teatro e o cinema. Quando ele opta por iniciar as filmagens pela claquete, quebrar a narrativa da história com reuniões de elenco, indo para além das interpretações de atores, mostrando seus ensaios, a máscara do cinema cai. Deixa até margem para inferir, nesse sentido, que essa escolha de filmagem seja proposital para ser atrelada com o estilo de Nelson Rodrigues, de unir o real com o fictício em suas peças, fazendo-os coexistirem com elementos do seu cotidiano (colegas de trabalho, nome de jornal) a acontecimentos fictícios dentro de suas notórias peças. Tais elementos são o que mantêm a essência do teatro e aproximam o público do processo criativo.

Também é notória a relação, o que denota uma certa inspiração, entre a proposta de *O Beijo* e o filme *Ricardo III – Um Ensaio* (1996), com direção de Al Pacino, o que denunciaria uma intertextualidade, conforme Rajewski (2012, p. 43):

a intertextualidade é entendida no sentido de referências feitas por um texto (literário) tanto a outros textos individuais como a (sub)sistemas literários. Assim, a

intertextualidade é entendida como apenas uma subcategoria da intramedialidade. Dentro da última categoria, poderíamos também classificar referências de um filme individual para outros filmes ou subsistemas cinematográficos, referências de uma pintura individual para outra pintura ou para (sub)sistemas pictóricos etc.

Ambas produções se assemelham na dinâmica e na apresentação metalinguística das obras, explorando a adaptação de peças teatrais para o cinema e apresentando o processo de criação envolvido na adaptação. *Ricardo III* é uma adaptação da peça homônima de William Shakespeare, onde Al Pacino interpreta Ricardo III e também um ator que se prepara para o papel. O filme inclui cenas da peça, ensaios e discussões entre os atores e a equipe criativa, proporcionando ao público uma visão privilegiada sobre o processo de adaptação e as dificuldades enfrentadas pelos atores ao interpretar personagens com certa complexidade.

Quanto ao enredo, fica evidente que, ao mesmo tempo que desconstrói os diálogos originais, mantêm-se os comentários ácidos acerca da sociedade. A principal decisão criativa por parte do diretor refere-se à escolha de Lázaro Ramos para o papel de protagonista, mostrando que há a possibilidade de que, além da homofobia, misoginia e abuso de poder, o racismo⁸ entre para a lista de denúncias que *O Beijo* carrega em sua versão fílmica, mesmo que de forma velada, já que não é discutido de forma direta, mas norteia todos os movimentos do jornalista e policiais na trama. Outra importante decisão tomada foi a de escalar Fernanda Montenegro para compor o elenco, agora no papel secundário de Dona Matilde, mas com o peso de sua experiência e representatividade, afinal, foi ela quem solicitou a peça para Nelson e a encenou no ano de lançamento.

Para concluir, a transposição midiática de *O Beijo no Asfalto* para o cinema não apenas mantém referências à obra original, mas também evidencia o processo de transformação midiática necessário para essa adaptação. Rajewski (2012) sugere que o espectador percebe o texto literário original enquanto assiste ao filme, reconhecendo tanto as diferenças quanto as equivalências entre as duas mídias. Essa recepção não depende apenas do conhecimento prévio ou da bagagem cultural do espectador, mas é facilitada pela própria estrutura do filme, que cria novas camadas de significado ao relacionar-se com o texto literário.

⁸ Já havia um movimento jurídico com intenção de equiparar o crime de homofobia ao racismo na época em que o filme foi lançado. A equiparação de fato foi aprovada pelo Supremo Tribunal Federal em junho de 2019, relacionada aos crimes de homofobia e transfobia ao crime de racismo. Com isso, assim como as práticas racistas, a discriminação por orientação sexual e identidade de gênero passou a ser crime inafiançável e imprescritível.

CONCLUSÃO

Como mencionado, o recurso de quebras entre o ‘real’ e o fictício remete à linguagem teatral de Nelson Rodrigues, mas também dialoga com o que propõe Brecht (1990) em *A exceção e a regra*, a ideia de que a atuação em si não se basta, depende de algo além dela, e só ganha sentido ou visibilidade ao inscrever-se na poética do filme ou da cena. Vale pensar também que o mesmo recurso fornece um bônus ao telespectador e, com uma abordagem perspicaz, proporciona cenas, acontecimentos e dúvidas que só ocorrem no imaginário, na mesa de discussão do *casting*. Todos esses fatores, somados à escolha poética da fotografia em preto e branco, passam a visão de que o Brasil de 1960 não está tão distante ou diferente do Brasil de hoje; Nelson Rodrigues nunca foi tão atual.

Claro que é importante reiterarmos, nesse momento, que a transposição não tem de ser fiel e isso, em nenhuma hipótese, pode ser elemento de valoração e crítica, seja da obra de partida, seja da obra de chegada. Tampouco para afirmar que respeita Rodrigues e sua proposta, o que é irrelevante para estudos acadêmicos de Intermidialidade.

Quanto ao enredo, durante o desenrolar da trama, percebe-se que a peça é muito mais do que uma narrativa insólita sobre vícios da classe média carioca e vícios domésticos. Conta a história da exploração do que é ser um homem bom, que faz do outro não um meio, mas um fim. Nota-se que o próprio Arandir vai se dando conta disso, se autoconhecendo nesse processo, e vendo que aquele beijo, na verdade, foi o gesto mais genuinamente humano, puro e desinteressado que ele já praticara na vida. Afinal, diante da fatalidade que roubava a vida daquele jovem, o que se podia fazer era chegar perto e, não sendo possível salvá-lo ou reverenciá-lo em sua humanidade, conceder seu último pedido: um beijo. Um beijo gratuito, desinteressado e que honra esse moribundo. Só que, ao fazer isso, Arandir destoa do entorno, bem como do que ele mesmo conhecia sobre si e estava acostumado a agir com o mundo. Isso é o que há de mais puro, e essa pureza, em contraste com a vileza do entorno, provoca as reações extremadas, bem como o desnudamento dos vícios que se escondiam sob a aparente normalidade das personagens.

Já na adaptação cinematográfica, dirigida por Murilo Benício, percebemos a representação um exercício de transposição midiática que desafia as convenções do cinema brasileiro. A estética em preto e branco, para além da escolha estilística já mencionada, serve também como um mecanismo narrativo que ressalta a natureza dramática da peça teatral, ao

mesmo tempo em que estabelece um diálogo com o legado do cinema clássico. A cinematografia de Walter Carvalho desempenha um papel crucial na articulação visual do filme, empregando técnicas de iluminação e composição de quadro que contribuem para a construção da atmosfera e aprofundamento da trama. A direção de fotografia não apenas captura, mas também amplifica a linguagem cinematográfica adotada.

Observamos também na direção a opção por uma abordagem que intercala sequências de ficção com momentos que remetem ao documentário, propondo uma reflexão sobre a natureza da representação e a percepção da realidade. Esta escolha estética e narrativa convida o público a uma experiência imersiva, que questiona as fronteiras entre realidade e ficção. O filme resgata a aura da peça e consegue transpor para o cinema o que Nelson Rodrigues propôs nos palcos, ao mesmo tempo em que se reinventa, trazendo as mesmas discussões com um novo protagonista, que carrega consigo a temática étnico-racial.

Por fim, concluímos que, dentro de um universo onde o mercado cinematográfico transforma filmes em produtos e espectadores em consumidores, Benício proporcionou uma experiência teatral, não se contaminando pela estética e, o mais importante, contando a história. Isso é o mais relevante: a transposição da peça é um exemplo bem-sucedido de adaptação de uma mídia que explora as possibilidades e características únicas de outra.

Referências

- BENÍCIO, M. (dir.). **O Beijo no Asfalto**. Imagem Filmes, Brasil, 2018.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 3ª ed. Tradução: Maria Paula Zurawski, Jacob Guinsberg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BRECHT, Bertolt. A exceção e a regra. In: **Teatro completo** (12 vols). Vol IV. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. - Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.
- CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**.

São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

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

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e Estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. v. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.p. 15-46.

RODRIGUES, Nelson. **O beijo no asfalto**: tragédia carioca em três atos. Nelson Rodrigues; roteiro de leitura e notas de Flávio Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.