

A DUPLA FACE MELODRAMÁTICA NA PEÇA *TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA* (1965), DE NELSON RODRIGUES

THE MELODRAMATIC DOUBLE-SIZED IN THE PLAY *TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA* (1965), BY NELSON RODRIGUES

Matheus Xavier dos Santos ¹
Marcos Bispo dos Santos ²

RESUMO: O artigo analisa a peça *Toda nudez será castigada* (1965), de Nelson Rodrigues (1912-1980). Partindo de um movimento oposto à tradição crítica que privilegia o olhar trágico em relação à produção dramatúrgica do escritor, o foco investigativo incide nos procedimentos melodramáticos contidos no texto. Observou-se, mediante a leitura cerrada e a poética histórica, que o melodrama opera de forma bivalente. Esse duplo enquadramento abre margem para pensar a forma melodramática como o gênero oriundo do drama burguês, mas também permite refletir sobre o modo melodramático numa perspectiva expandida, à luz da modernidade e da pós-modernidade. Além disso, verificou-se o caráter deslizante do melodrama, pois o dramaturgo o utilizou hibridamente, uma vez que recorreu a recursos trágicos e cômicos no desenrolar da trama. Conclui-se que a reunião desses fatores propicia a ambivalência melodramática, através do seu sucesso popular e da mercantilização das subjetividades por agentes vinculados à Indústria Cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues; Melodrama; Dramaturgia; Poética histórica.

ABSTRACT: This article analyzes the play *Toda nudez será castigada* (1965), by Nelson Rodrigues (1912-1980). Contrary to the critical tradition that prioritizes a tragic perspective on the writer's dramaturgical production, this investigation focuses on the melodramatic procedures embedded within the text. Through close examination and historical poetics, it was observed that melodrama operates bivalently. This dual framing enables the consideration of the melodramatic form as a genre originating from bourgeois drama. Moreover, it also allows for reflection on the melodramatic mode from an expanded perspective, in light of modernity and postmodernity. Furthermore, the playwright's employment of a slippery form of melodrama is evident, as he utilizes it in a hybrid manner, drawing upon both tragic and comic elements as the plot progresses. It can be concluded that the combination of these factors fosters

¹ Graduando em Letras Vernáculas (UFBA). Universidade Federal da Bahia. Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-3249-8841> Email: matheusxavier@ufba.br

² Doutorado em Letras e Linguística (UFBA). Universidade Federal da Bahia. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4614-6553> Email: mabispo@uneb.br

melodramatic ambivalence through its popularity and the commercialization of subjectivities by agents linked to the Cultural Industry.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues; Melodrama; Dramaturgy; Historical Poetics.



10.23925/2176-4174.36.2025e72800

Recebido em: 30/07/25.

Aprovado em: 03/08/25.

Publicado em: 05/08/25.

Introdução

A crítica dramática do país, por convenção, demarcou a década de 1940 como o início da modernização da dramaturgia brasileira, tanto textual (ou literariamente) quanto performática (ou cenicamente). Nascido em Pernambuco, Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), é considerado um dos autores fundadores da moderna dramaturgia brasileira, muito por conta de *Vestido de noiva* (1943), cuja recepção foi reverenciada pelos críticos da época. Sua estreia nos palcos brasileiros, contudo, aconteceu dois anos antes com *A mulher sem pecado* (1941). Além de dramaturgo — campo artístico que lhe rendeu dezessete (17) peças —, atuou intensamente na vida cultural nacional ao longo do século XX, especialmente no jornalismo policial e esportivo. Foi colunista no periódico *Última Hora*, onde em 1951 deu vida à famosa coluna *A vida como ela é*, na qual publicou diversos contos e crônicas até o ano de 1961 (Castro, 2008). Deu luz, ainda, ao pseudônimo de Suzana Flag através da coluna *Meu destino é pecar*, veiculada de maneira folhetinesca em 38 capítulos — “mas que poderiam ter trezentos”, narra Castro (2008, p. 186) em tom entusiástico — publicados n’*O Jornal*. Para ser encenado nos palcos, o seu último texto foi *Anti-Nelson Rodrigues* (1974).

Falar sobre o teatro rodriguiano é falar de um projeto estético (Marques, 2012, p. 24), sobretudo considerando aquilo que o próprio autor denominou, num depoimento dado em 1949 à revista *Dionysos*, como “O teatro desagradável”, o qual

teria sido iniciado em 1946, com a peça *Álbum de família*³. Suas criações ficcionais dialogam muito com o público, ainda que tenha tido uma fortuna crítica diversificada (Medeiros, 2022), uma vez que elas são permeadas de incestos, ciúmes, traições, mortes, sexualidade e embates familiares generalizados. Essas temáticas pertencem à estética dele e marcaram presença em outros formatos além do teatro, como em seus contos, suas crônicas jornalísticas e, até mesmo, seus romances.

Essa observação não pretende, ao contrário do que se pode presumir, homogeneizar a obra produzida por Nelson Rodrigues. Ainda que haja a reiteração dessas temáticas no que se restringe à sua dramaturgia, há um modo específico em como esses temas são tratados. O efeito de denúncia às hipocrisias de uma certa classe média, por exemplo, está explícito na fabulação dramática. Dessa forma, mesmo ao delimitar um *corpus* literário específico para se falar sobre a literatura dramática rodriguiana, torna-se muito difícil não aludir a outras produções de sua autoria, levando em consideração esse projeto estético elaborado por ele, o qual permite uma intertextualidade intrínseca.

A discussão será pautada em *Toda nudez será castigada* (1965). Contrapondo parte extensiva da crítica responsável pela canonização do escritor que enfatiza a sobreposição do olhar trágico em suas pelas. Para isso, levar-se-á em consideração a bivalência inerente ao melodrama, buscando compreendê-lo em sua dupla face: de um lado, como um gênero que emergiu no final do século XVIII e, por outro lado, como um modo focal num viés amplo, próximo de um recurso expressivo ou estilístico, que pode ser utilizado independente de texto dramático, cujo objetivo é ser encenado (Ubersfeld, 2005).

Na peça, foi possível perceber, mediante a metodologia de leitura cerrada do texto, que os elementos constitutivos do melodrama não se tornam antagônicos, ou seja, conflitantes, sendo possível que a forma melodramática seja percebida duplamente, ora como gênero, ora como recurso estilístico e expressivo. Nesse raciocínio, o modelo formal específico e o dimensionamento imagético se mesclam.

³ Embora a peça *Álbum de Família* tenha sido escrita em 1946, a sua montagem foi interdita pelo governo Dutra (1946-1951). Por isso, a primeira encenação ocorreu somente em 1967, no Teatro Jovem — Rio de Janeiro. Para Nelson Rodrigues, ela teria dado início ao seu projeto por um “teatro desagradável”, dentro do qual outras obras dramáticas fariam parte, tais como *Anjo negro* (1948), *Senhora dos Afogados* (1948) e *Dorotéia* (1950). Essa estética desagradável e polêmica não se esgota nelas e permanece em suas produções subsequentes, como em suas “tragédias cariocas”, assim classificadas pelo crítico Sábato Magaldi.

Isso porque ambos operam através de traços tradicionalmente conhecidos na formação histórica do gênero e da sua expansão, como o uso de reviravoltas, o exagero emocional e a acentuada polarização entre as ideias que são expressas pelas personagens. Além de propiciar essa junção entre forma teatral e ferramenta estilística, também se observou que os traços melodramáticos presentes na intriga possibilitam identificar um mosaico de componentes formais simultâneos, visto que eles resvalam em ângulos trágicos e cômicos. Assim, o melodrama bivalente e o seu deslizamento projetam uma paródia da família classe média carioca.

O texto teatral retrata o núcleo familiar do protagonista Herculano. Ele se apaixona avassaladoramente por Geni, mas enfrenta constantes repressões a essa paixão, tanto por parte das suas Tias quanto por parte de Serginho, seu filho. Nesse embate, as Tias se opõem à Geni pelo fato de ela ser prostituta, enquanto o seu filho se opõe a qualquer tipo de relação conjugal que o pai pudesse vir a ter com outra pessoa, pois, para o jovem, Herculano deveria ser eternamente fiel ao luto pela ex-esposa, que faleceu devido a um câncer no seio. Dentro dessa dinâmica familiar, é possível perceber que os conflitos são desenvolvidos a fim de uma desconstrução do código moral sexual vigente (Sussekind, 1977), de modo a ridicularizar os tabus sexuais, precipuamente os que são sustentados pelas Tias e por Serginho. Nota-se o desmascaramento dos seus falsos regimes de verdade sustentados pelos integrantes dessa família, pondo em evidência as hipocrisias reverberadas no lar e expondo a fragmentação do sujeito, o que dialoga, em termos de sujeito e modernidade, com os pressupostos da crise do drama, preconizados por Szondi (2011).

Feito esse preâmbulo, a análise contempla o envolvimento entre forma e conteúdo, debruçando-se no enquadramento melodramático em cenas do texto dramático. Essa característica não é maciça e constitui-se por intermédio de uma dupla projeção. Para tanto, baseando-se na poética histórica — estudo da forma literária situada historicamente —, a pesquisa buscou compreender os fatores que permitiram a ascensão do drama burguês (Szondi, 2005) e como isso culminou na crise do drama europeu (Szondi, 2011), reconhecida por romper frontalmente com as normas clássicas aristotélicas. Diante disso, situou-se historicamente a chegada do melodrama no Brasil durante o século XIX e sua reincidência na dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Existe uma crise do drama no Brasil?

O processo que culminaria na *crise do drama* europeu, como formulado por Peter Szondi (2005, 2011), iniciou-se na segunda metade do XVIII, promovido por uma série de dramaturgos — como o alemão G. E. Lessing (1729-1781) — que mostraram uma contrariedade à forma clássica, sobretudo em relação à tragédia grega. Nesse momento histórico, não era mais a dinâmica palaciana dos reis que despertava o interesse do público. Nem mesmo os dramaturgos desejavam realizar montagens que girassem em torno dos valores aristocráticos, pois elas nada teriam a dizer sobre o conjunto de valores da sociedade burguesa, na qual a industrialização emergiu e na qual eles estavam inseridos. A aristocracia se encontrava em decadência, enquanto a burguesia se encontrava em ascensão e, por isso, desejava ser representada nos palcos. Como mencionado por Anatol Rosenfeld (2019, p. 64), “para um público burguês será muito mais fácil identificar-se e sofrer com o destino de um burguês do que com as vicissitudes de um rei ou de uma princesa”.

Com essa nova ordem europeia, uma nova sociabilidade, atrelada às condições econômicas em curso, emerge. O drama, como mencionado anteriormente, passaria a representar em cena os valores burgueses. Com isso, há a separação entre a esfera pública e privada (Szondi, 2005), além da noção de autonomia individual, uma vez que, nessa nova ordem, o destino não seria mais imposto por deuses ou reis, mas sim resultado da escolha e das ações dos próprios sujeitos (e personagens). A ambiência cênica passou a representar o ambiente doméstico, através do lar tipicamente burguês, no qual os conflitos entre as personagens refletem as tensões — e, ao mesmo tempo, os valores — da nova classe dominante recém-consolidada.

Esses fatores promovem uma ilusão de realidade, devido ao uso da *quarta parede*⁴, a qual, quando mantida, funciona como recurso que promove o distanciamento entre personagens e espectadores. Nessa tessitura dramática, o diálogo se torna o principal elemento pelo qual a ação se desenvolve e, com isso, os personagens interagem entre si, de modo a expressar uma sentimentalidade (Szondi,

⁴ Esse recurso designa uma parede imaginária que separa o palco da platéia de modo que provoca o distanciamento entre personagens e o espectador (Pavis, 2011, p. 35). As escolas naturalistas e realistas levaram ao extremo esse artifício. No entanto, tal mecanismo é frequentemente rompido por dramaturgos ou diretores contemporâneos no campo da representação cênica, porquanto, diferente de outrora, buscam dialogar diretamente com quem assiste à encenação.

2005), o que possibilita, mesmo com a existência de um efeito ilusionista produzido pela *quarta parede*, a aproximação entre palco e plateia.

Considerando a historicização da forma dramática, Szondi (2011) argumenta que essas transformações suscitadas pelo drama burguês abriram margem para o drama moderno. O teórico identifica isso em função de uma série de dramaturgos que escreveram entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX — tais como Ibsen (1828-1906), Tchekhov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) e Hauptmann (1862-1946). Essas produções apresentam, nos palcos, a fragmentação do sujeito, relativizando a noção de autonomia individual. Além disso, elas exploram as dificuldades de comunicação — o diálogo se torna fragmentado —, bem como apresentam rupturas com a ação — devido ao desenvolvimento dela de maneira não linear. Os conflitos acontecem, muitas vezes, de maneira tácita, diferentemente do embate direto e exagerado entre os personagens, como no *Melodrama Clássico* ou no *Melodrama Romântico*. Esse movimento visualizado e formulado por Szondi (2011) demonstra a transição do drama burguês para o drama moderno.

A equivalência dialética hegeliana entre sujeito e objeto conferida à forma dramática mediante a síntese da tese épica (sujeito < objeto) e da antítese lírica (sujeito > objeto) — conforme destrinchada e contraposta por Rosenfeld (2018, p. 29) —, é tensionada perante os contornos assumidos pelo texto dramático diacronicamente, especialmente por dramaturgos que produziram no final do século XIX e durante o século XX (Medeiros, 2022, p. 17). O drama moderno engendra, então, o descompasso entre sujeito e objeto. Quando o sujeito se fragmenta e o diálogo falha, a própria forma tradicional do drama entra em colapso. Essa fratura na pureza absoluta da forma dramática, advinda com a crise, concedeu ao drama uma certa desterritorialização do caráter unívoco que era atribuído a ele tradicionalmente. As fronteiras do drama foram alargadas, o que permitiu hibridizações formais, sendo a tragicomédia um notável exemplo disso.

A crise que resultou no drama moderno europeu, portanto, não pode ser pensada nos mesmos termos com relação à dramaturgia brasileira. As raízes desse fenômeno estão fincadas, histórica e geograficamente, num contexto de transformações sociais ocorridas em países, em sua vasta maioria, que pertencem a um continente central (a Europa) para o desenvolvimento do capitalismo. Nesse

sentido, o Brasil, país que se encontra na periferia do capitalismo (Schwarz, 2014), não compartilha dessa linearidade no que se refere à evolução histórica da forma dramática.

Adentrando na formação da dramaturgia brasileira, cabe mencionar que ela se forma por retalhos que foram trazidos da Europa, de modo que eles foram adaptados às especificidades locais, levando em consideração aspectos da sociabilidade etnicamente diversa do país. Nesses termos, seria difícil pensar em “drama burguês” numa sociabilidade marcada por relações sociais que contradiziam a lógica liberal e iluminista que pauta a ideologia da forma dramática no centro europeu.

Mesmo em relação ao drama burguês, o que frutificou no Brasil foram especificamente as diferentes variações do melodrama, oriundo da França pós-revolucionária (Thomasseau, 2005), que chegaram em solo nacional e foram readaptados através de personagens que representam tipos sociais locais e tematizam sobre costumes da vida privada cotidiana. Inserem-se nesse quadro, exemplificativamente, textos redigidos por Martins Pena (1815-1848), além de obras assinadas por figuras como Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e Antônio Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861), dentro das quais também é possível identificar traços melodramáticos.

As tendências dramáticas vindas de locais nos quais essa crise do drama existiu chegaram e se assimilaram às singularidades das dinâmicas sociais e culturais nacionais, embora não se possa afirmar que a dramaturgia brasileira participa decisivamente desse processo, em razão do seu percurso carregar consigo particularidades por ter ocorrido à margem. Apesar do foco aqui não ser o encerramento pormenorizado desse debate acerca desse tópico, é importante situar em perspectiva o drama brasileiro, a fim de mostrar brevemente as vias pelas quais o melodrama ocupa lugar decisivo na nossa literatura dramática. No caso de Nelson Rodrigues, ele utilizou vários traços desse gênero em seu projeto estético. Por essas vias, o dramaturgo projeta, textual e cenicamente, a modernidade brasileira à luz da periferia do capitalismo (Borges, 2025).

O melodrama e a moderna dramaturgia brasileira

O melodrama surgiu no final do século XVIII, após consumada a Revolução Francesa. De acordo com a etimologia grega, o termo “melodrama” significa *drama*

cantado (Pavis, 2011, p. 238). Tradicionalmente, essa palavra alude a um drama exagerado e lacrimajante. Trata-se de um gênero popular — assim como a comédia — fruto de um modelo de organização social marcado pela consolidação da burguesia enquanto classe social. Para o historiador do teatro Thomasseau (2005), essa forma dramática, desde as suas primeiras manifestações, as quais ocorrem simultaneamente às tendências da estética e da intelectualidade romântica, possuem três periodizações referentes aos momentos iniciais e podem ser mapeadas historicamente por alguns conjuntos de características que prevalecem até na pós-modernidade⁵.

Num momento inaugural, o *Melodrama Clássico* (1800-1823) teve como notório expoente René-Charles Guilbert de Pixierécourt (1773-1844)⁶, dramaturgo francês. Segundo Thomasseau (2008), os melodramaturgos desse período se destacaram por elaborar representações musicadas e fabulares, isto é, que levam a uma certa moralidade. Elas eram desenvolvidas por peripécias (reviravoltas), além de contar com unidades de ação comumente divididas em três atos. Contavam também com personagens dicotômicos, divididos entre os valores de bem e mal que representavam os valores aceitos e rejeitados da sociabilidade da época na França. A presença de vilões perseguidores, que se utilizam do *à parte* — recurso dramático em que um personagem se dirige diretamente ao público —, era benquista para mantê-los informados a respeito das condutas na intriga em relação às demais personagens, demonstrando suas intenções. Além disso, o componente patético — que consiste numa emoção intensa — é bem-vindo à forma melodramática.

Em seguida, o *Melodrama Romântico* (1823-1848) se desenvolve após a derrocada do Império napoleônico na França. Surge uma nova geração de melodramaturgos e de público, como conta Thomasseau (2005). As tramas eram

⁵ Apesar da definição de pós-modernidade comumente veiculada nas humanidades ser a da crise das metanarrativas (Lyotard, 2009), consideramos a abordagem feita por Harvey (2008). O antropólogo define o termo em razão da aceleração processual que endossa a fragmentação dos sujeitos frente à esse novo modelo de experiência social, marcado historicamente por uma especificidade das dinâmicas socioeconômicas. Consequentemente, o que se tem é uma crise da representação no sentido totalizante, rigidamente coerente. Ademais, essa impossibilidade de representar se revela na estética e adiante veremos a incidência desse fenômeno no melodrama, especificamente em *Toda Nudez Será Castigada* (1965).

⁶ Pixierécourt, em seus dizeres, reconhecia que escrevia para aqueles que “não sabem ler” (Thomasseau, 2005, p. 28). Nessa declaração, é possível perceber, desde as primeiras manifestações, que autores da forma literária melodramática dirigiam suas composições para alcançar o grande público, o qual era formado por uma parcela de alfabetizados, mas visavam, sobremaneira, às pessoas que não tinham acesso à cultura letrada.

consideravelmente modificadas no sentido de que os artistas desse contexto propuseram histórias que afrouxaram a submissão aos valores — tradicionais e cívicos —, pertencentes ao imaginário social da geração inicial. Dramas enquadrados nessa forma adquiriram uma notável receptividade em países ibéricos, como na Espanha (Thomasseau, 2005, p. 63). Contudo, na construção de seus textos dramáticos, esses dramaturgos da fase romântica mantinham-se fiéis à estrutura melodramática elaborada pela geração anterior (Thomasseau, 2005, p. 65).

O terceiro período, nomeado como *Melodrama Diversificado* (1848-1914), manifesta-se durante o Segundo Império (1852-1870), com o governo de Napoleão III (1808-1873), e os melodramaturgos situados nesse período demonstram modificações nas formulações do gênero (Thomasseau, 2005, p. 95). Esse recorte cronológico é mais amplo que o das gerações precedentes. Na Europa, especificamente na França, trata-se — no que concerne à segunda metade do século XIX — de uma burguesia já enriquecida. Essa forma literária e teatral começa a concorrer diretamente com outras, como o *vaudeville* — que no século sobredito se resume a uma comédia de intriga, sem pretensão intelectual (Pavis, 2011, p. 427). No decorrer desse período, a forma se ramifica em algumas tendências de assuntos que interessavam às pessoas da época. Exemplificando essas inclinações de gosto popular, destacaram-se temáticas de cunho patriótico, histórico, como também melodramas que incidem em aspectos de costumes, muitas vezes sob a influência naturalista. Assuntos atrelados a aventuras também se tornaram salientes, assim como a saga policial e judiciária. No decurso do século XX, a forma melodramática se amplia, escapando das balizas da literatura dramática e do contexto francês. Tendências estéticas provindas dos dramas nesses três momentos foram fundamentais para tal ampliação.

Saindo desse panorama francês, rumo ao Brasil, o melodrama se desenvolve durante as primeiras décadas do século XIX. Por aqui, tal como identificado por Kist (2012, p. 77), ele teve um papel decisivo no que se refere à formação do teatro brasileiro — juntamente a formas como a tragédia (ainda que relativamente discreta na primeira metade do século XIX) e o drama histórico. Dando continuidade, a pensadora diz:

O melodrama entrelaça vários gêneros. Contém elementos da epopeia, da tragédia, das narrativas de terror e da comédia [...] e apresenta quatro figuras características: o herói, ou traidor, a vítima e o bobo, através de numerosas

variações. Atento às particularidades de sua audiência, o melodrama opera as adaptações necessárias para tornar-se acessível ao entendimento comum. (Kist, 2012, p. 77)

Nota-se, então, o caráter popular do melodrama e a sua adaptabilidade aos palcos brasileiros. Sendo assim, Kist prossegue:

O melodrama é uma composição movimentada que reúne muitos personagens e se desenvolve em torno de emoções intensas. Ele é capaz de aproximar uma soma de elementos díspares e até antagônicos, porque desafia conceitos de verossimilhança vigentes em outros gêneros dramáticos. Ao misturar epopeia, tragédia, narrativas de terror e comédia no espaço de uma única peça, vê-se obrigado a encontrar solução nova para administrar um conjunto tão opulento. É por isso que introduz acasos miraculosos e coincidências providenciais. Não fosse assim, seria difícil levar a história no rumo da convenção de final feliz que o público reclama: a convenção de que o bem é recompensado, ao passo que o mal tem punição à altura. (Kist, 2012, p. 77)

Como se observa, o melodrama é propenso a assimilar traços de outros gêneros, o que denota a sua capacidade de hibridização, ou seja, de simultaneidade harmônica com outras possibilidades formais.

A forma melodramática triunfa no período romântico brasileiro (Kist, 2012, p. 92). A literatura dramática produzida por dramaturgos desse período — Martins Pena, Gonçalves de Magalhães, Antônio Gonçalves Teixeira e Souza, entre outros — elaboraram, cada um à sua maneira, textos que valorizaram o dinamismo do enredo, o choque de valores e a sentimentalidade. Diante dessas inclinações, Kist (2012) também relata que o melodrama brasileiro esteve vinculado a um estilo de época. Há quem diga, inclusive, como o crítico Décio de Almeida Prado (2020), que a peça *Antônio José* (1938) — a primeira encenada no teatro nacional —, escrita por Gonçalves de Magalhães, tenha sido não somente o começo do teatro romântico no Brasil, mas sim o início da nossa dramaturgia moderna:

A posição de Gonçalves de Magalhães dentro da história do teatro brasileiro é das mais ambíguas. Ponto pacífico é que com ele se inicia oficialmente a nossa dramaturgia moderna. Já não diríamos o mesmo quanto à sua intrincada relação com o romantismo teatral: ele nunca definiu se queria ser o último clássico ou o primeiro romântico. (Prado, 1999, p. 93)

Por outro prisma, na visão do crítico Alberto Guzik (1944-2010), a modernidade no teatro brasileiro vem à tona nas décadas de 1940 e 1950. Segundo ele, a literatura dramática produzida nas décadas supramencionadas realiza “[...] a tardia e necessária incorporação das conquistas do modernismo ao palco brasileiro”. Guzik continua:

No conjunto, essa produção formou um arco que se estendeu do drama psicológico ao teatro social, da temática regional à urbana, da pesquisa de linguagem à retomada de modelos neoclássicos. À medida que o espetáculo ganhava novas feições, a escrita teatral alargou seu leque de assuntos. E, no terreno da estrutura, incorporou à sua tessitura procedimentos que se tornaram futuros paradigmas. (Guzik, 2012, p. 117)

A essa altura, Nelson Rodrigues, já atuante como jornalista policial, ingressou na produção dramática. Em sua literatura dramática, o autor conseguiu incorporar elementos que desafiam diretamente a tradição clássica, que prezava por unidade de ação bem demarcada, tal como a temporalidade. O dramaturgo tentou explorar os costumes presentes na vida cotidiana brasileira, num contexto socioeconômico caracterizado pelas primeiras décadas de industrialização no país, que havia sido iniciada com o governo varguista na década de 1930, mas que reverberou nos anos subsequentes. Frente a isso, ele explorou a modernidade brasileira no universo carioca, especialmente se restringindo à atmosfera da classe média, mas não se limitando a esse estrato social e econômico — vide *Boca de ouro* (1959). O crítico Sábado Magaldi (1927-2016) contribuiu definitivamente para a canonização do dramaturgo devido aos componentes relativos à tragicidade existentes em seu teatro.

Magaldi defendia a dramaturgia rodriguiana como trágica. Essa tragicidade estaria vinculada a diálogos com as tragédias gregas, sobretudo por associação às classificadas como “tragédias míticas” — *Álbum de família* (1946), *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947), *Dorotéia* (1949). Nelas, por exemplo, há a presença de personagens que funcionam como uma espécie de coro, além de uma destituição do lar familiar; há, ainda, fatalidades nos desfechos dessas intrigas. Não pretendo me enveredar minuciosamente nas formulações da forma trágica na dramaturgia do escritor, pois não é o foco central da análise empreendida. Apesar disso, graças à heterogeneidade da fortuna crítica relativa à obra rodriguiana, não há uma univocidade interpretativa. O mesmo crítico, porém, questiona críticos que promovem uma abertura do olhar nessa obra dramática:

Enquanto a maioria dos autores passa por uma espécie de purgatório, para renascer uma ou duas gerações mais tarde, Nelson Rodrigues conheceu de imediato a glória do paraíso, e como por milagre desapareceram as reservas que às vezes teimam em circunscrever sua obra no território do sensacionalismo, da melodramaticidade, da morbidez ou da exploração sexual. (Magaldi, 2010, p. 23)

Embora reconheça traços melodramáticos na dramaturgia, Magaldi parece não valorizar o uso da melodramaticidade. Como foi visto, desde o seu surgimento na

França pós-revolucionária do final do século XVIII, o gênero carrega consigo uma natureza receptiva dupla, a qual se reflete e permanece até mesmo nos dias atuais, em virtude da sua expansão para vários formatos além do teatro (Williams, 2001) — como no cinema e na teledramaturgia. Por um lado, ele é considerado uma forma artística de sucesso popular que consegue ser matéria de apreciação em várias classes sociais simultaneamente, além de englobar, como públicos consumidores, pessoas de idades diversas. Por outro, o melodrama é considerado, acima de tudo pela crítica erudita ou especializada, um gênero cujo valor estético seria diminuto. Outro exemplo disso é a recepção negativa feita por críticos brasileiros frente à *Toda nudez será castigada*, como Décio de Almeida Prado, veiculado no jornal *O Estado de São Paulo*, na data de 24 de outubro de 1965:

Nelson Rodrigues, em suas últimas peças, não parece estar mais pensando em termo de teatro: limita-se a contar a história, episódio após episódio, narrativamente, como se o palco não exigisse um mínimo de concentração dramática. (Magaldi, 1987, p. 158)

Diante do exposto, esse caráter episódico que Prado identifica se configura como um dos elementos melodramáticos que estão presentes na estrutura da dramática. Esse componente “episódico” criticado por ele, o qual é permeado por um sensacionalismo, está presente nessa trama e será um dos elementos a ser investigados na análise que virá no tópico a seguir.

O desejo pinga e a moral pune

Tragédia carioca. Obsessão em três atos. Assim foi classificada, pelo crítico e historiador de teatro Sábato Magaldi, *Toda nudez será castigada* (1965). Não é rara a associação das produções do dramaturgo ao gênero trágico. Porém, na prática, essa atitude diante do texto rodriguiano é pouco produtiva, ainda mais ao considerar que a dramaturgia de Nelson é produzida em um contexto no qual a própria produção dramática brasileira já dava sinais de rompimento com as noções tradicionais de drama.

Como abordado, a *crise do drama* viabilizou, na modernidade, a expansão da forma dramática. Esses fatores aglutinados provocaram um alargamento das possibilidades textuais e cênicas no que diz respeito às estéticas dramáticas desenvolvidas ao longo da primeira metade do século XX. O drama se tornou um terreno fértil para hibridismos formais. No âmbito da dramaturgia produzida por Nelson

Rodrigues, verificam-se traços trágicos, mas também melodramáticos, cômicos e farsescos. Diante desse mosaico, constata-se que a dramaturgia rodriguiana é formalmente heterogênea.

Toda Nudez Será Castigada se desenvolve por uma estrutura temporal não linear, pois há uma mescla entre os acontecimentos do presente e os ocorridos do passado (explícitos ou não na ação). A cena inicial dessa narrativa dramática mostra Herculano regressando para sua casa no Rio de Janeiro. Animado para ver Geni, com quem se relaciona amorosamente, grita por ela em toda a casa. Nazaré, moça que trabalha na residência dele, informa que ela não está. Sem hesitação, a doméstica entrega ao patrão um embrulho que havia sido entregue pela própria Geni a fim de ter, como destinatário, o patriarca. Intrigado, ele abre o embrulho e se depara com algo inesperado, que o leva a reagir com surpresa: trata-se de uma fita de gravação. Esse objeto é fundamental para o desenrolar da intriga, pois é a partir dele que Geni, mesmo morta, participa da ação por meio de intromissões. A rubrica sugere o apagamento do palco e o surgimento de trevas: ouve-se a voz de Geni anunciando o próprio suicídio. Após o comunicado e em tom enfático, ela diz para Herculano escutar até o fim e sentencia profeticamente:

Geni – Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! [*com triunfante crueldade*] [*violenta*] Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo. Falo pra ti e pra mim mesma. [*dilacerada*] [*ressentida e séria*] Escuta, meu marido. Uma noite em tua casa. (Rodrigues, 2017, p. 429)

O drama se desenvolve partindo do esclarecimento gradativo de episódios passados. A mediação das cenas passa a ocorrer pela voz de Geni, por meio da qual as situações se materializam. Assim sendo, após cessar a voz de Geni, o *flashback* efetivamente inicia. Patrício, irmão de Herculano, lê um jornal e as Tias solteironas se dirigem ao rapaz para que ele chame o padre Nicolau, pois elas estavam preocupadas com o chefe da família, temendo o suicídio dele, o qual era recém-viúvo de “uma santa”:

Tia nº1 – Vai depressa chamar o padre Nicolau!
Patrício – É tarde pra chuchu!
Tia nº 2 – Padre não tem hora!
Tia nº1 – Anda!
Patrício – Não se pode nem ler jornal.
Tia nº 3– Ou prefere que seu irmão morra?
Patrício – Padre não é médico!
Tia nº1 – O que Herculano tem não é doença, é desgosto.
Tia nº 3 – Basta de morte na família!

Patrício – Mas tia! A senhora não achava bonito o viúvo que se matava?
Viúvo que tem tanta saudade da mulher que mete uma bala na cabeça?
Tia nº 3 – Não venha com seu deboche!
Tia nº 2 – Herculano é o chefe da família. Não pode morrer.
Patrício – Vou chamar o padre Nicolau!
Tia nº 1 – Diz que vai e continua sentado!
Tia nº 2 – Você não gosta de Herculano!
Tia nº 3 – Odeia o irmão! (Rodrigues, 2017, p. 429)

Ao contrário do que se pode pensar à primeira vista, o patriarca ainda não está sofrendo pela morte de Geni, mas sim pela morte da sua outra esposa, mulher com quem ele era casado e faleceu devido a um câncer no seio. Isso escancara definitivamente o recurso temporal (*flashback*), que possibilita o retorno aos fatos passados com a finalidade de se explicar os fatos que antecedem a cena inicial. Herculano padece de uma angústia que precisaria, na visão das Tias, ser seriamente tratada e somente o padre Nicolau seria capaz de tirá-lo do abismo no qual se encontrava em prol de se reencontrar com a vida e com a ordinariedade do seu cotidiano tipicamente burguês, o qual é regido moralmente por essas senhoras e por seu filho, Serginho.

Em vez de recorrer ao padre Nicolau como ordenado pelas Tias, Patrício parte em busca de Geni, prostituta com quem tinha um caso. O irmão de Herculano, ao chegar no prostíbulo, propõe à moça que ela se envolva com o recém-viúvo. É importante ressaltar que, desde o momento no qual aparece em cena, ele se encontra numa situação de falência financeira — por uma razão desconhecida —, e quem o sustenta é Herculano. Além de sustentar as Tias, o patriarca também sustenta o irmão e o filho. Todos os membros dessa família dependerão financeiramente dele, inclusive Geni — logo após o início do caso que eles terão.

O plano arquitetado por Patrício deu certo. Mesmo nutrido de ódio ao irmão, é Patrício quem efetivamente o conduz ao reencontro com a vida, pois Herculano deixa para trás a ideia do suicídio. O patriarca e Geni se encontram, fazem amor e cultivam um vínculo obsessivo untado pelo prazer carnal que vibra entre eles. Herculano, após encontrar a sua salvação pelo sexo, aparentemente passa a se tornar senhor das suas ações, livrando-se das amarras impostas pelas Tias. Herculano, porém, não sabe que é Patrício quem está tacitamente manipulando a sua vida. Geni, por outro lado, também com interesse em abandonar a sua vida no *rendez-vous*, decide aproveitar a oportunidade e apressar Herculano a se casar com ela. Em linhas gerais, trata-se de

um cenário repleto de jogos de interesses e reviravoltas, recorrendo a tipificações sociais que são reunidas num núcleo familiar específico.

Resumidamente, o enredo dramático segue o seu fluxo a partir de uma estrutura episódica contida nos atos. A relação entre Herculano e Geni se intensifica. Esse relacionamento, porém, não será aprovado pelas Tias e por Serginho, ainda que por razões distintas. Patrício seguirá manipulando os passos do irmão. Serginho passará por transformações ao longo do enredo, uma vez que ele esquecerá o luto obsessivo pela mãe, além de começar a beber, envolver-se em briga e ser preso – onde na prisão será estuprado pelo ladrão boliviano⁷. Saindo do curto período de cárcere, o jovem começa a estudar espanhol, e terá um caso amoroso com Geni, uma analogia ao mito de *Fedra*, de Racine (1639-1669). No final do terceiro ato, surpreende Geni e Herculano, posto que Patrício diz ter visto o rapaz fugindo, no aeroporto, com o ladrão boliviano⁸.

Toda nudez será castigada opera sob a dinâmica do fundo falso (Sussekind, 1977), pois parte de lugares-comuns para explorar o deslocamento das ideias fixas existentes na vida privada, mais precisamente no que se refere aos tabus criados pelos entes de uma família em relação à manifestação do desejo sexual. O código moral dessa família passa a ser profundamente posto em xeque, partindo de cenas que exibem as suas hipocrisias e suas preocupações mesquinhas, revelando os moldes de um provincianismo conservador (Borges, 2025).

O melodrama deslizando: entre o cômico e o trágico

O melodrama em *Toda nudez será castigada* dialoga com traços consolidados em outras manifestações dramáticas que compõem a história do gênero. A divisão em três atos, por exemplo, dialoga com uma tendência dos textos produzidos no período clássico (1800-1823). O exagero emocional, beirando o patético, também se faz presente nas personagens, com a exceção de Patrício, que pode ser lido como o vilão da intriga. Além disso, deve-se considerar o empréstimo tomado da tipificação, procedimento tradicionalmente vinculado à comédia, dado que esses personagens

⁷ É necessário salientar que o ladrão boliviano sequer é listado entre os personagens e nem aparece explicitamente. Essa constatação põe em dúvida a existência dele no decorrer dos atos.

⁸ Sob a suspeita levantada pela imprecisão quanto à existência do ladrão boliviano, pode-se traçar paralelos, no tange às nuances maquiavélicas, entre Patrício e Iago, de *Otelo*. Ambos têm motivações distintas, mas é possível traçar paralelos enquanto caracteres (aos moldes das prescrições aristotélicas que embasaram o drama clássico na antiguidade) que exibem aproximações entre os vilões.

consistem em tipos sociais da família classe média brasileira. Nessa atmosfera, há polarizações explícitas no ambiente doméstico. As Tias se opõem à relação de Herculano com Geni e chegam a verificar as cuecas de Herculano para se certificar de que ele não está tendo relação sexual com outra mulher. Semelhantemente, essa polarização acontece até mesmo entre o Padre e o Médico, os quais não pertencem diretamente ao recorte de consanguinidade familiar, mas são personagens sem uma individualidade própria e apenas representam dois polos diametralmente opostos (conservadorismo religioso *versus* cientificidade materialista).

A tipificação não se restringe às personagens das Tias, pois elas operam de maneira automatizada e mecanicamente (Bergson, 2021). A estrutura episódica sensacionalista, conduzida por peripécias (reviravoltas), concede a esse texto dramático um teor novelesco, o que dialoga com a tradição da teledramaturgia brasileira, iniciada na segunda metade do século XX, e que também se notabilizou pelo uso de recursos melodramáticos, como o exagero contido nas manifestações emocionais das personagens. Os três atos de *Toda nudez será castigada* são marcados por essas reviravoltas, permeados por exageros emocionais e repressões ridículas, especificamente em relação ao desejo sexual que Herculano começa a sentir por Geni. Essas reviravoltas podem gerar, dependendo do leitor, uma expectativa pela próxima surpresa que acontecerá na ação dramática.

Vale destacar também que a melodramaticidade ocorre por conta do diálogo entre as personagens. Na primeira conversa entre Herculano e Geni, o patriarca se refere ao filho com um sugestivo temor ao dizer à mulher que Serginho reagirá mal se souber que ele esteve por três dias numa casa com outras mulheres: “Se ele souber, ele se mata a meus pés!” (Rodrigues, 2017, p. 457). Dias após, num bate-papo com Geni no telefone, Herculano chega a jurar para ela: “A vida sexual acabou para mim. Estou lhe dizendo isso de coração para coração”. Ele demonstra bastante receio de que o filho descubra sua relação com a prostituta. Nesse viés, também, Herculano dialoga com o pensamento de parte da classe média brasileira que preza, sobremaneira, pelas convenções familiares. Ele sente prazer por Geni, mas frequentemente se sente pressionado para tentar esconder do filho qualquer assunto relacionado a esse caso.

Noutro diálogo, Serginho, o qual mostra ter um ódio ao pai e sacraliza a memória da mãe — bem edipiano, aliás —, chega a ordenar um juramento de

fidelidade por parte de Herculano à sua falecida esposa. Em seguida, a conversa escorrega para um teor tragicômico:

Herculano – Olha para mim, Serginho. Olha para mim.

Serginho (*num choro manso*) – O senhor mudou!

Herculano (*doce*) – Você teve uma mãe e eu tive uma mãe. Nem eu nem você.

Serginho (*desesperado*) – Cala a boca! Cala a boca!

Herculano – Você tem de ouvir tudo. Nem eu, nem você podemos ter ódio do sexo. O sexo quando é amor.

(Serginho tem um rompante feroz. Cresce para o pai.)

Serginho – Eu preferia não ter nascido! Preferia que minha mãe morresse virgem, como minhas tias, que ainda são virgens.

Herculano – Meu filho, fala com calma. Não se exalte. Não chora, Serginho!

Serginho (*como um possesso*) – Mas eu preciso chorar! Eu preciso gritar!

Herculano (*exaltado também*) – Então chora! Então grita! (Rodrigues, 2017, p. 456)

O enquadramento melodramático se realiza por deslizamentos em outros traços, como o cômico e o trágico. Na cena anteriormente mencionada, percebe-se uma plurivocidade, pois há intensas marcas de sentimentalidade indicadas pelos modos como as personagens reagem, o que alude ao melodrama. Por um outro viés, alude a um componente trágico ao dizer que preferia nem ter nascido, porquanto preferia a virgindade da mãe à própria vida. Ainda por uma outra ótica, pode-se interpretar uma certa comicidade na cena, visto que esse luto de Serginho chega a ter um foco na ordem do ridículo. Ao mesmo tempo que o rapaz sente obsessivamente a partida da mãe, ele exige um pacto de castidade do pai. Ironicamente, no desenrolar do percurso dramático, Serginho terá um caso com Geni e surpreendentemente fugirá com o ladrão boliviano — para o desfecho um tanto trágico de Herculano.

Outro aspecto cômico se configura através da paródia, propiciando que esse texto dramático também possa ser lido como um melodrama parodiado. Ao promover a desconstrução do código moral sexual dessa família (Sussekind, 1977), Nelson Rodrigues parece parodiar a família classe média carioca, que se apega, no cotidiano da vida privada, a normas de condutas, mesmo que haja problemas sérios — como a fome — existentes na configuração social do país. Sendo assim, isso acontece por causa da tipificação dessa família. Paralelamente, verifica-se a aplicação desse artifício paródico em função de expor essa família ao ridículo. Tal recurso se mescla ao melodrama no momento em que a narrativa dramática expõe as tacanhas preocupações dessa família, além do olhar maniqueísta de alguns personagens — ainda que alguns deles, como Serginho e Herculano, mudem condutas conforme o desenvolvimento dos atos. As personagens de *Toda nudez será castigada* funcionam

como tipos sociais específicos, claramente identificáveis na classe média brasileira atual.

De outro modo, a forma melodramática também apresenta deslizamentos para o trágico. A morte é um acontecimento constantemente evocado no andamento dos acontecimentos, dialogando com os pressupostos clássicos de Aristóteles, prescritos em *Poética*, e utilizado por Shakespeare em algumas de suas tragédias — *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* — no *Renascimento*. Na primeira cena, há o anúncio da morte de Geni através da fita de gravação que ela deixa a Herculano. Depois, o recorte temporal para o passado, ainda no primeiro ato, mostra Herculano desesperado pela morte da esposa devido a um câncer no seio.

Nessas circunstâncias, as Tias temem o suicídio do patriarca. No final do terceiro ato, a voz de Geni revela o motivo de ela ter tirado a própria vida: a fuga de Serginho com o ladrão boliviano. A trajetória de Herculano se assemelha ao percurso do herói trágico clássico, especialmente porque, no desfecho da ação dramática, ele se encontra desolado: sem a esposa, sem Geni e sem o filho. Logo, a última cena consoma a ironia trágica presente na tessitura dramática, tendo em vista o equívoco de Herculano em relação às suas convicções. O leitor ou o público tem o conhecimento de algo que Herculano nem soube: o caso amoroso entre Serginho e a própria Geni, pouco antes da suposta fuga. Acostumado a ter o poder e o controle financeiro sobre seus familiares — dado que eles dependem financeiramente dele —, o patriarca é uma marionete na mão do seu irmão, cínico e desempregado.

Tais traços, cômicos e trágicos, atingem um denominador comum: ambos enquadram a decadência da família classe média carioca. Ao mesmo tempo que ela é ridícula com seus códigos de conduta e seus julgamentos morais — profundamente hipócritas —, não dá para esperar que uma transformação sistemática da realidade social seja protagonizada por essa classe decadente, ainda mais num país que integra a periferia do capitalismo (Schwarz, 2014). Eis o trato escorregadio do melodrama em *Toda Nudez Castigada*, de Nelson Rodrigues.

Ambivalência melodramática: a mercantilização das subjetividades

O projeto de modernidade, conforme mencionado por Harvey (2008) em diálogo com a elaboração realizada por Habermas (1983), entrou em vigor no século

XVIII, em razão do estágio inicial do capitalismo industrial que começa a ganhar corpo nas sociedades europeias. Desse modo:

Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas "para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas". A idéia era usar o acúmulo de conhecimento gerado por muitas pessoas trabalhando livre e criativamente em busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida diária. O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas. (Harvey, 2008, p. 23)

Segundo Brooks (1995), essa conjuntura coincide com o despertar do gênero melodramático no teatro e no romance folhetinesco, sobretudo em autores como Balzac (1799-1850) e Henry James (1843-1916). De acordo com ele, o melodrama pode ser compreendido não somente como um gênero preso ao espetáculo teatral ou ao romance folhetinesco do século XIX, mas, além disso, pode ser concebido como um estilo que tenta organizar literariamente uma certa compreensão do mundo, seja com o objetivo de se explorar a experiência humana por meio de confrontos que ocorrem no cerne da vida privada, seja para dar ênfase na carga de sentimentalidade empregada pelos indivíduos diante das situações.

Seguindo essa linha de raciocínio, o teórico argumenta que o melodrama não seria uma forma literária fixa e sim um estilo capaz de exibir um "modo de imaginação" específico frente a um ordenamento moral colapsado com o advento da modernidade, cuja experiência social punha em xeque os valores sagrados associados às religiões frente ao progresso material ainda em curso. Com a ausência de metafísica, o que resta é o descompasso dos sujeitos frente à realidade social. Dessa forma, as produções melodramáticas incorporam tais atributos do seu tempo.

A matriz melodramática se estendeu a outros meios à fora. Logo após a sua proeminência no teatro, adentrou no romance de folhetim ao longo do século XIX — formato no qual os capítulos eram publicados periodicamente, o que atiçava a curiosidade do público diante dos novos acontecimentos que estariam por vir. O século XX acentua a promessa moderna em prol de um futuro orgástico, tão

vislumbrado por Gatsby⁹, mas que resulta num afrouxamento melancólico de tais projeções.

A intensificação das práticas industriais provocou a descoberta de novos saberes científicos e a ideia de que conhecimento é equivalente à tecnologia entra em cena. Em concomitância, o crescimento urbano, marcado pelo exponencial aumento populacional e pelo projeto de urbanização das cidades que estimulou uma nova roupagem à vida social, oportunizou o crescimento dos sistemas de comunicação e o surgimento de dispositivos que funcionassem não só como difusores informacionais em massa, mas também como fontes de entretenimento, a exemplo do rádio.

Na Europa ocidental e nos Estados Unidos, também no século XX, o cinema se consolida enquanto modalidade artística herdeira da popularidade dos romances folhetinescos, como afirma Bernardet (2006, p. 32), e do *vaudeville*, principalmente para parcela da classe média, como relata Mascarello (2006, p. 20). Nesse panorama onde o interesse do público estava mais inclinado à modalidade da imagem em movimento, ergue-se a teledramaturgia — como derivação da radionovela — e esteve atrelado ao suporte da televisão. Tanto o cinema — especialmente o *hollywoodiano* — quanto as novelas brasileiras, são permeadas pela melodramaticidade.

Com o firmamento desses produtos de massa enquanto estatutos da sociabilidade moderna — e pós-moderna —, notabiliza-se o primeiro plano resultante da ambivalência melodramática, posto que a forma se adapta proficuamente à experiência social, mediante a captura da sensibilidade de uma época, delimitada geográfica e culturalmente. Assim, dado esse critério assimilativo, gênero e estilo expressivo se mesclam, formando uma linha tênue e, por isso, difícil de delimitar com precisão os pontos em que começam e terminam essas características. Independentemente disso, a melodramaticidade funciona como um recurso que tende a reter a satisfatória receptividade entre o público consumidor, a partir da identificação com os afetos (Oroz, 1999, p. 39-40).

⁹ Alusão ao romance *O grande Gatsby* (1925), de F. Scott Fitzgerald (1896-1940). Na narrativa, o protagonista espelha a personificação do ideal moderno, semelhantemente à concepção esboçada por Marshall Berman (1940-2013), no livro *Tudo o que é sólido se desmancha no ar* (2009). Para o teórico, a modernidade seria um conjunto de experiências e, nesse sentido, “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em seu redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (2009, p. 24).

Por outro lado, a arte se torna alvo de fetichização por parte da Indústria Cultural que, na conceituação de Adorno e Horkheimer (1985), se refere a um sistema que padroniza, massifica e comercializa produtos culturais consoantes à logística instrumentalizada, com base nas esteiras do modo de produção capitalista. Resultado disso, é a mercantilização das subjetividades, feita por parte de agentes da Indústria Cultural, como os próprios artistas¹⁰. Além disso, a forma melodramática se ampara em alguns estereótipos sociais, os quais podem ser readaptados no âmbito do entretenimento.

Retornando à *Toda nudez será castigada*, focalizando na forma que ela foi construída, observa-se que a estrutura melodramática ali apresentada implica uma fórmula que é baseada em inúmeros clichês: as Tias solteironas e virgens, o irmão vingativo, o chefe de família incapaz de tomar uma decisão, a prostituta que ama, o jovem popularmente conhecido como menino-amarelo, a negra que trabalha como doméstica e que só aparece uma única vez ao longo da intriga. Tais personagens, do ponto de vista arquetípico, estão presentes na dramaturgia desde os primórdios da comédia e do melodrama, segundo Pavis (2011, p. 145). Essas imagens aludem a tipos sociais que estão presentes na vida social. No entanto, o embate entre eles, textual ou cenicamente, pode traduzir um efeito ilusionista, próximo de estéticas realistas e naturalistas, o qual pode ser lido como uma falsa ilusão maniqueísta de que os conflitos da vida privada se resumem a essa caricatura. Na tentativa de representar uma totalidade dualística, o melodrama, no texto analisado, lança um olhar reducionista acerca das adversidades do ambiente familiar.

Nessas circunstâncias, a expansão do melodrama para outros arranjos — muito por conta da sua plasticidade moderna e pós-moderna — instaurou uma ambivalência específica capaz de, no liame entre obra e público, circunscrever as subjetividades numa projeção polarizada e sensacionalista, exprimindo a sua potência imediata e eficaz na captura dos afetos para, assim, domesticá-los mimeticamente. Tal paliativo sinaliza o esmorecimento do porvir revolucionário perante a observação

¹⁰ Walter Benjamin se debruça aprofundadamente nessa contradição por parte dos artistas que, com o avanço do capitalismo, deixam de lado o horizonte humanístico, político e revolucionário em relação à produção artística e passam a ter uma função inerentemente controversa. Isso decorre do fato que a própria conjuntura propicia a perda do valor social na produção artística, em virtude da arte ter sido reduzida a um produto mercadológico que sustentaria o próprio sistema. Essa discussão foi realizada na conferência ensaística pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris, intitulada *O autor como produtor* (1934).

de que a arte se tornou uma mercadoria e a forma foi verticalizada com o intuito de gerenciar as emoções privadas num mundo sem sentido coletivo.

Considerações finais

Em síntese, esta pesquisa comportou uma análise do texto dramático *Toda nudez será castigada* (1965), concentrada na dupla face melodramática. A esse respeito, considerou-se o mecanismo bivalente que proporciona a leitura do melodrama como um gênero situado historicamente e também como um modo estilístico e expressivo igualmente vinculado ao tempo histórico. Nessa seara analítica, foi possível identificar, por meio da leitura cerrada da peça, não apenas os traços melodramáticos encontrados no texto, mas ainda os componentes cômicos e trágicos. Diante do *corpus* literário escolhido, o objetivo não foi defender a presença do melodrama univocamente, demonstrar e descrever os como os mecanismos que corroboram a hibridização formal.

A singularidade da forma melodramática reside no fato de possibilitar um retrato sobre a família classe média carioca. Diante desse enquadramento, percebemos que a família de Herculano foi ridicularizada na trajetória dramática, por intermédio da exposição da fragilidade dos códigos de conduta e seus julgamentos morais criados no lar familiar. Ainda que a crítica erudita ou especializada se mostre aversa quanto ao aspecto esteticamente qualitativo dessa modalidade formal, principalmente no que diz respeito ao seu apelo popular, o público costuma demonstrar uma considerável excitação em produções artísticas que se utilizam desse enquadramento. Observou-se que o melodrama possui, historicamente, algumas características singulares: as reviravoltas, o sensacionalismo associado aos assuntos reverberados no enredo, personagens que personificam valores de bem e mal (maniqueísmo), a presença de uma fabulação moralizante e o excesso nas manifestações sentimentais entre as personagens. À luz da trama rodriguiana, efetuou-se a descrição das passagens nas quais esses elementos constitutivos se tornam visíveis.

Por fim, constatou-se que melodramaticidade pode ser utilizada para enquadrar temáticas que mobilizam valores numa determinada sociedade, seja para reforçá-los, seja para contrariá-los. Tendo em vista que a arte se tornou um produto e o autor se tornou um produtor — em formulações benjaminianas —, essa matriz literária, estilística e expressiva, pode ser utilizada de maneira estandardizada, massificada e

espetacularizada, simplesmente para gerar a participação de consumo por parte do público consumidor. Esse fenômeno auxilia na reprodução de um efeito ilusionista perigoso, uma vez que o melodrama pode apresentar um efeito socialmente nocivo em termos críticos: a redução, com efeito, da complexidade das relações humanas frente a assuntos complexos, os quais, muitas vezes, interessam a uma coletividade.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1, p. 129-147.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BORGES, Mariana Toledo. **Nelson Rodrigues e o advento da tragédia à brasileira**: forma dramática e formação nacional. 2025. 1 recurso online (222 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/31315. Acesso em: 11 jul. 2025.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. Connecticut: Yale University Press, 1995.

CASTRO, R. **O anjo pornográfico**: A vida de Nelson Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FITZGERALD, Francis Scott. **O grande Gatsby**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

GUINSBURG, J; FARIA, J. R; LIMA, M. A. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

MAGALDI, S. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 1997.

MAGALDI, S. A. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças psicológicas e míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

MAGALDI, S. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

MAGALDI, S. **Teatro da obsessão**: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

MEDEIROS, E. de. **Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2022.

MARQUES, F. **A comicidade da desilusão**: o humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.

OROZ, S. **Melodrama**: O cinema de lágrimas da América Latina. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SUSSEKIND, M. F. Nelson Rodrigues e o fundo falso. *In: I Concurso Nacional de Monografias do Serviço Nacional de Teatro (1976)*. Brasília: MEC/Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

SCHWARZ, R. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2014.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

THOMASSEAU, J. M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.