



***A Falecida* – da peça ao filme: um roteiro como meio e caminho entre Nelson Rodrigues e Leon Hirszman**

A Falecida – from the play to the film: a script as means and way between Nelson Rodrigues and Leon Hirszman

Michelle dos Santos*, Sandro Ramos de Lima**

*Universidade Estadual de Goiás (UEG)

** Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG) / Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: O propósito do cinema e da literatura ao olhar o mundo é contar histórias. Um encontro que permite adentrar a vida em seu interior mais intrínseco e cotidiano; uma penetração a fundo em tudo o que existe e, mais ainda, em tudo que ainda não existe. O *corpus* dessa incursão é a imaginação. No presente artigo, o escopo é perscrutar a trajetória de uma adaptação entre um texto dramaturgical – no caso, a peça teatral de Nelson Rodrigues intitulada *A Falecida* – e o filme de Leon Hirszman, de mesmo nome. Neste percurso entre a obra literária e o filme, manifesta-se uma figura intermediária, sem definição clara como gênero: o roteiro. Alguns elementos são enumerados, tais como texto, tempo-espaco, imagens, sons, personagens e relação de fruição, que estão em ambas as linguagens, de modo que se possa analisar as fronteiras tangíveis e intangíveis entre a arte verbal e a mídia visual, por meio do roteiro.

Palavras-chave: Teatro como literatura dramaturgical. Cinema. Roteiro. Adaptação.

Abstract: The purpose of cinema and of literature when looking at the world is to tell stories. A meeting that allows to enter life in its most intrinsic and everyday interior; a deep penetration in everything that exists and, even more, in everything that does not exist yet. The corpus of this incursion is the imagination. In this article, the objective is to examine the trajectory of an adaptation between a dramaturgical text - in this case, Nelson Rodrigues' theatrical play entitled *A Falecida* - and the film directed by Leon Hirszman, of the same name. In this course between the literary work and the film, an intermediate figure is manifested, without a clear definition as a genre: the script. Elements such as text, time-space, images, sounds, characters and relationship of enjoyment, which are in both languages, are listed in order to analyze the tangible and intangible boundaries between verbal art and visual media.

Keywords: Theater as dramaturgical literature. Cinematography. Script. Adaptation.

Considerações iniciais: um estudo teórico-crítico e comparativista de uma adaptação do texto teatral ao filme, passando pela figura indeterminada do roteiro

A literatura trilha um percurso histórico muito longo e diverso; chega aos dias atuais carregada de ressignificações e de alterações em seus formatos, conteúdos e possibilidades. Interessa aqui ressaltar que se trata de um sistema que compõe uma ampla organização cultural, às vezes, como subsistema, mas sempre de maneira a compor intensas relações com outras artes e mídias.

Ao percorrer caminhos muito próprios nas trajetórias civilizatórias, a literatura estabeleceu, com os diversos tipos de leitores ao longo da história, uma relação mais profunda do que o apego à letra – seja por meio dos hiporquemas gregos, das iluminuras medievais ou dos libretos de óperas –, sempre de modo a se reinventar no diálogo com os seus contextos. No caso do presente artigo, procura-se dar o relevo ao seu aspecto da narrativa, sua corporificação na dimensão do espaço-tempo e do tempo e do espaço.

O que se intenta aqui é proceder a uma breve cartografia das possíveis interações entre literatura e cinema, com foco em uma adaptação da peça teatral *A Falecida*, de autoria de Nelson Rodrigues, e o filme de mesmo nome, sob a direção de Leon Hirszman. Para tanto, a busca não passa pela avaliação de aspectos como a fidelidade da obra cinematográfica em relação à sua referência original; não é, portanto, o caso de se estabelecer aqui parâmetros comparativos entre o texto teatral e o filme.

Os aspectos de cotejamento abordados dar-se-ão entre as linguagens – literatura e cinema –, com o roteiro no meio do caminho. Isto é, o roteiro como meio e caminho, como percurso de migração da linguagem verbal à não verbal e como fronteira intangível. Neste artigo, a busca é por identificar elementos presentes nessa mutação, contudo, mais do que verificar o que há da peça teatral no filme, intenta-se comparar as escolhas e os olhares dos dois autores.

Dentre tantos amparos e referências, este trabalho vale-se do ensaio cujo título é *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, de Ismail Xavier (2003a), que compõe o livro intitulado *Literatura, cinema e televisão*, em conjunto com escritos de demais ensaístas; há, ainda, outras referências bibliográficas que sustentam as abordagens aqui construídas.

Verifica-se que a transposição de textos literários para as mais diversas linguagens tem se tornado corriqueira neste mundo de interações transgressoras de fronteiras e de

definições rígidas de gêneros e denominações convencionais. Nesse sentido, cada universo de linguagem estética apresenta suas próprias mutações e insurgências intrínsecas; algumas com alterações morfológicas já consolidadas, outras, em processo aberto, dinâmico e permanentemente inacabado de mimetismos. No entanto, se há uma movimentação ampla e volumosa de adaptações da literatura para o cinema e para outras linguagens, não se pode afirmar que essa mesma literatura não esteja preta de influências cinematográficas e das demais linguagens.

A *Falecida*, peça teatral ora analisada, constitui um bom exemplo dessa ocupação em mão dupla de sentidos e significados entre as linguagens. Assim, ao longo das abordagens a serem aqui efetivadas, será possível identificar as fortes influências do cinema, das artes visuais, da propaganda e de outras mídias no universo da peça teatral, bem como de toda obra rodriguiana. A própria estrutura do texto teatral recorre ao dinamismo e ao formato narrativo do cinema; a sucessão de cenas e opções das rubricas contidas no texto indicam o olhar atento do escritor ao seu tempo e ao quanto o cinema impactou toda a sua geração. Muito mais do que nuances diluídas no âmbito da peça teatral, há evidentes citações a filmes, escultores e esculturas, cenários urbanos e propagandas vigentes à época de sua elaboração.

Dado que uma adaptação não é um *corpus* que muda a sua vestimenta – mas sim uma estrutura autônoma, com significados e significantes próprios, em que não há uma relação de hierarquia ou de fidelidade entre uma obra e outra –, será possível discorrer acerca das escolhas e das não escolhas que o cineasta cinemanovista Leon Hirszman fez na produção do seu filme. Ademais, será possível considerar o quanto o roteiro constitui uma estrutura muito além do circunstancial nesse jirau de escolhas.

O roteiro, elaborado a fim de ser uma base temporária para ensejar a produção do filme, no âmbito de uma adaptação adquire uma relevância maior do que a de apontar as marcações. É o instrumento que orienta o itinerário e a direção da construção das cenas; logo, vai muito além da pontuação de diálogos nelas contidos, das insinuações que antecipam as performances dos atores, das premissas e arbítrios do diretor de arte, da unidade com a direção de fotografia e de outras atuações que consorciam para que haja o êxito da produção fílmica.

O roteiro é a matriz das escolhas e confrontações de uma adaptação. Mesmo no Cinema Novo, em que se apregoava o bordão “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, ver-se-á por aqui o lado imprescindível do roteiro, inclusive a faceta como libelo e manuscrito ideológico. É o roteiro o comprometimento estético do cineasta no seu deslocamento em relação ao leitor da obra literária em questão. O roteirista configura-se como o ponto divergente do leitor da obra-fonte, é onde se rompe com a fruição e principia a criação – ou recriação.

É precisamente na construção do roteiro que está o momento disruptivo com a obra literária. Constitui o ponto de inflexão, cuja preocupação com a palavra é secundária, pois o roteiro está a serviço da imagem e da ação. Sua submissão é à coerção da imagem, daquilo que é visual. Nesse sentido, se no texto verbal pode-se afirmar que fulano está pensando em algo ou que está triste, na linguagem não verbal essa afirmação tem que se traduzir em imagens, ação e tempo visual. Contudo, no roteiro ainda há uma certa semelhança com a estrutura literária, em sua abordagem acerca do que é ficcional, fantasia, suspense ou campo imaginativo. Portanto, está no meio do caminho e se constrói como meio.

1 A *Falecida* – a peça, o filme e os autores: histórias e contextos

A peça teatral *A Falecida* foi escrita e encenada pela primeira vez em 1953, pela Companhia Dramática Nacional, sob o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro. Ela surgiu dez anos após o estrondoso sucesso de *Vestido de Noiva*, do mesmo autor, Nelson Rodrigues, peça esta que marcou uma grande inflexão no teatro moderno brasileiro. Severas críticas tecidas à época da estreia da peça demarcaram o território, cujas ousadias rodriguianas foram duramente rechaçadas.

A utilização de gírias nos diálogos, assim como a aridez dos cenários – quase desprovidos de requintes cenográficos – e a morbidez do tema assombraram os críticos de então. A despeito dessa inicial receptividade inóspita, a peça passou por inúmeras montagens no Brasil e no exterior, tendo contribuído enormemente para a dramaturgia brasileira e para o amadurecimento do teatro nacional. Ao mesmo tempo, colaborou para a consolidação de uma escrita cênica contemporânea, de forma a romper com as fronteiras mais rígidas entre os gêneros dramáticos. Em particular, o presente autor deste artigo teve a honra de encenar esta peça, em 1987, junto ao Grupo Teatro Canopus, com estreia no Teatro Goiânia e permanência por quase dois anos como repertório desse grupo.

O escritor e crítico teatral Sábato Magaldi (1993) organizou, em quatro volumes, as dezessete peças do autor, com a denominação de Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Mesmo não tendo estabelecido uma fronteira rígida entre os gêneros, sob a convicção de que não há um gênero puro, o crítico classifica as peças entre tragédias cariocas, peças psicológicas e peças míticas. Em tal classificação de textos do autor, Magaldi reúne os diversos formatos dramáticos, constando textos eminentemente trágicos, tragicômicos, comédias, melodramas e farsas; todas eivadas de estilos controversos, como o realismo, o expressionismo, o simbolismo e outros. É precisamente neste mar revolto que se insere a peça *A Falecida*, que inaugura o ciclo das tragédias cariocas.

Nota-se que são marcantes as escolhas que o autor faz por um estilo e temática vinculados ao subúrbio e à classe média carioca, delineadas sob um aspecto marcadamente cinematográfico. Os cenários, por exemplo, são todos indicados por meio de rubrica, que sugere a redução ao mínimo, como é o caso da cama de casal, representada por um lençol e dois travesseiros em cena, ou mesmo da cena do táxi, em que a indicação se dá por duas cadeiras enfileiradas; essa escolha lacônica da cenografia estende-se ao desenho das personagens, em uma pobreza absoluta e exemplar.

A *Falecida* narra a história de um casal, Zulmira e Tuninho, residentes no subúrbio carioca, precisamente na Aldeia Campista. Estruturada em três atos, a peça relata a saga de Zulmira que, mesmo sem ter o diagnóstico de tuberculose, revela os temíveis sintomas da doença. A negativa de um médico gagá sobre a real existência da doença aumenta em Zulmira sua crescente obsessão pela morte; e para ampliar os tormentos da personagem, surge Glorinha (nome recorrente de personagem em várias peças do autor), sua prima também vizinha. Essa mulher, uma falsa loura, que fora mencionada pela cartomante charlatã Madame Crisálida, alterará profundamente o comportamento de Zulmira, levando-a ao paroxismo da obsessão e do moralismo exacerbado.

No decorrer dos dois primeiros atos, Zulmira e Tuninho percorrem vários ambientes, desde reuniões com a família até ida à funerária, na qual ela encomenda um suntuoso enterro, algo muito além das possibilidades do casal, já que o marido encontra-se desempregado e a renda da família é uma verdadeira pindaíba. A cruzada obsessiva da personagem feminina pela morte passa por um idealizado enterro de luxo e galhardia, em uma verdadeira redenção imaginária para fazer frente à pobreza e à desimportância de suas vidas. Em paralelo ao enterro encomendado, Zulmira rompe com os costumes de sua rotina, negando-se tanto a vestir maiô para ir à praia como a beijar o próprio marido, sob a fixa ideia de que estes são gestos abomináveis para uma recém-convertida à igreja teofilista. Tal aspecto pode ser observado na cena descrita:

TUNINHO – Vamos meter uma praia?

ZULMIRA – Não.

TUNINHO – Vamos! Agora, que eu estou desempregado, podíamos aproveitar, ir até todo dia à praia!...

ZULMIRA – Deus me livre!

TUNINHO – Por que, ué?

ZULMIRA – Sabe aonde é que eu fui hoje?

TUNINHO – Não...

ZULMIRA – À igreja teofilista!

TUNINHO – Que mágica é essa?

(Zulmira está possuída pela nova fé.)

ZULMIRA – Uma vez, há muito tempo, eu vi um enterro teofilista. Na hora de fechar o caixão, cantaram hinos, nunca mais me esqueci.

(Tuninho explode.)

TUNINHO – Olha!

ZULMIRA (mística) – Fala!

TUNINHO – Eu não tenho nada com isso. Você é maior, vacinada, pode ter a religião que quiser e pronto. Mas, vamos à praia, ora bolas! O que é que tem a praia com as calças?

ZULMIRA – Tu me achas com cara de ir à praia? Agora, que eu me converti? [...]

ZULMIRA – A mulher sem maiô está nua. Compreendeu? Nua no meio da rua, nua no meio dos homens! (RODRIGUES, 1993, p. 37)

Ao prosseguir em sua cruzada moralista de recém-convertida, Zulmira radicaliza-se em sua nova forma de enxergar a vida e de encarar o mundo, sob a fantasiosa influência de Glorinha, que não se pronuncia ao longo da peça. Pode-se observar no trecho transcrito a seguir:

(Entram os parentes de Zulmira. Esta afasta-se e vai ler o jornal numa extremidade da cena e Tuninho sobe na cadeira. Círculo de parentes em torno da cadeira.)

TUNINHO – [...] sabem qual é a mais recente mania de minha mulher? É a seguinte: digamos que eu a queira beijar na boca. Ela, então, me oferece a face.

SOGRA – Virgem Maria!

TUNINHO – Afinal de contas, eu sou o marido. E se eu, por acaso, insisto, que faz minha mulher? Fecha a boca!

Cunhado – Muito curioso!

TUNINHO – Mas como? – perguntei eu a minha mulher – você tem nojo de seu marido? Zulmira rasgou o jogo e disse assim mesmo: “Tuninho, se você me beijar na boca, eu vomito, Tuninho, vomito!”

SOGRA – Ora veja!

CUNHADO – (de óculos e livro debaixo do braço) – Caso de psicanálise!

OUTRO – De que?

CUNHADO – Psicanálise!

OUTRO – (feroz e polêmico) Freud era um vigarista! [...]

ZULMIRA (clamando) – Tudo menos beijo! Beijo, não! (baixo e grave) Eu admito tudo em amor! Mas esse negócio de misturar saliva, com saliva, não! Não topo! Nunca!

ZULMIRA (baixa a cabeça.) – Nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum! Nem ao marido! (RODRIGUES, 1993, p. 42)

No terceiro ato, em cenas de *flashback*, Tuninho desvendará toda a cisma de Zulmira com a prima Glorinha e, de modo ainda mais surpreendente, conhecerá mais fundo a sua própria mulher, pois, a pedido da esposa, vai até Pimentel, um rico proprietário de lotações no Rio de Janeiro, solicitar que este pague pelo suntuoso funeral, com expensas muito acima das possibilidades do casal. Nesta visita, Tuninho descobre, por meio da narrativa do próprio Pimentel, que este tivera, por algum tempo, um caso amoroso com Zulmira. Romance iniciado em um bar carioca quando o casal se encontrava em uma mesa tomando café. O rico proprietário, inadvertidamente, entra no banheiro feminino, onde está Zulmira. E eis que acontece o diabo entre ambos. E o marido estava a cinco metros, tomando uma média. Glorinha aparece quando o casal de amantes está passeando de braços dados, sendo surpreendido pela prima loura. Daí, então, o entrevero na cabeça de Zulmira, porque a prima passa a evitá-la, pelo menos, sob a perspectiva da adúltera.

Pimentel, o amante da esposa, mesmo resistindo muito, acaba cedendo o dinheiro, pois estava sob chantagem ameaçadora do marido traído. Com esse dinheiro em mãos, Tuninho acaba por encomendar o enterro mais barato na funerária, na qual Zulmira já havia encomendado o suntuoso funeral. O marido vai, então, ao Maracanã, como torcedor fanático do Vasco da Gama e, em uma partida final contra o Fluminense, aposta todo o dinheiro contra o estádio inteiro, dando um, dois, cinco gols de vantagem, explodindo, de joelhos, em um grito alucinado: “Vassssco!” E “soluça como o mais solitário dos homens.” (RODRIGUES, 1993, p. 63).

Esse enredo, repleto de menções do cotidiano da vida do subúrbio carioca, faz um tórrido retrato da alma humana. O uso do grotesco, o manuseio com o adultério, com a moralidade escassa – porém, disfarçada por rompantes purificadores –, bem como a utilização do disforme, do que há de horrível e desagradável, delineado por cenas burlescas, tornam a peça um alvo de críticas ferozes nos jornais da época.

No entanto, Nelson Rodrigues demonstrava profundo apreço por ela, pois via *A Falecida* como uma obra para a eternidade, definitiva. Em suas palavras:

Eu sou um autor que gosta de todas as minhas peças, jamais desprezei uma única. Mas, **A Falecida** é a que mais gosto. Quando vi pela primeira vez no palco, disse que era uma das peças do meu coração e pouco a pouco fui me convencendo de que, se ocorresse uma catástrofe e desaparecessem todos os meus textos teatrais, ficaria satisfeito se apenas

A Falecida sobrevivesse, pois assim não teria vivido inutilmente. (RODRIGUES, 2012, p. 76, grifos nossos)

A crítica da época não acolhia com unanimidade o conjunto dramaturgicamente de Nelson Rodrigues, pelo contrário, nominava-o como reacionário, mórbido, teatro do desagradável, pornográfico. E, no caso das peças categorizadas por Magaldi (1993) como tragédias cariocas, o tom crítico era ainda mais severo e adverso, pois esses textos eram vistos como um teatro profundamente detestável, muito próximo do folhetinesco.

Entretanto, o teatro rodriguiano atravessa o seu tempo, rompe o cerco conservador e se afirma como um legado extraordinário na teatralogia brasileira: tornou-se o dramaturgo nacional com o maior número de obras adaptadas para o cinema, além de inúmeras outras adaptações para a televisão. E não só peças teatrais foram adaptadas, há também que mencionar seus romances, contos, crônicas de costumes e esportivas que foram recriadas em mídias diversas.

Sob um recorte de tempo, especificamente entre 1950 a 2009, foram produzidos 22 filmes de longa-metragem a partir de suas peças e romances, recriações estas que foram campeãs de bilheteria em vários anos e superlotaram as salas de exibição comercial. Da mesma forma, elevaram muito a audiência de adaptações televisivas, de modo a permear a vida como ela era e é, ou seja, com seus dilemas psicológicos, profundos conflitos interiores e situações que migram do cotidiano ou do recôndito para a vida ficcional, conferindo *corpus* a personagens que, muitas vezes, estão recalcados em seus leitores ou espectadores. Todavia, trata-se de um diálogo em efetiva mão dupla, haja vista que é um espelho em que se olha pelo buraco da fechadura.

Nesse sentido, da mesma maneira que Nelson Rodrigues foi transcrito e recriado no cinema e na televisão, além de outras mídias, o autor também se valeu dessas influências em suas obras, tanto nas peças de teatro quanto em suas crônicas, contos e romances. Por ser contemporâneo da hegemonia do cinema como entretenimento de massa, Rodrigues, um cinéfilo desde a infância, mais do que absorveu os conteúdos da grande tela. Desde a transição do cinema mudo para o cinema sonoro, ele frequentou assiduamente as salas de exibição; reconhecia que o seu teatro carregava fortemente influência cinematográfica, no entanto, atribuiu ao seu amigo Manuel Bandeira a maior influência pela fluidez das suas cenas e ações simultâneas.

Não obstante a sua relutância em admitir a forte influência da sétima arte em seus escritos, são inegáveis os incontáveis ecos do cinema e também de outras linguagens estéticas em suas obras. A lista é grande, mas a fim de ilustrar a intensidade do diálogo existente com a linguagem cinematográfica, é possível citar a presença de personagens do filme *E o vento levou*, de 1940, de direção de Victor Fleming, na peça *Vestido de Noiva*, em que Scarlett

O'Hara aparece em cenas de delírio da personagem rodriguiana Alaíde; outro exemplo diz respeito ao nome da personagem da comédia *Viúva, porém honesta*, Dorothy Dalton, famosa atriz do cinema das primeiras duas décadas do século passado.

Ademais, há outras citações ou referências em muitas obras, incluindo aqui a peça em comento, *A Falecida*, em que o autor revela nítido eco da influência do cinema, seja no desenho das cenas, seja na citação ao famoso ator Cecil B. De Mille, comparando-o ao Pimentel, especificamente no terceiro ato da peça. Existem inúmeras outras influências no texto, tais como gírias, anglicismo e simultaneidade de cenas, inclusive nas rubricas do texto.

No período encostado ao lançamento e estreia da peça *A Falecida*, surgia no Brasil um movimento por um cinema mais conceitual e mais próximo da realidade brasileira – o denominado Cinema Novo –, o qual teve forte influência do neorrealismo italiano e a presença intensa da *nouvelle vague* francesa. Exortando os jovens cineastas a um novo conceito de cinema nacional – para, inclusive, superar o trauma decorrente do fechamento das grandes companhias cinematográficas de São Paulo –, o Cinema Novo é concebido sob a perspectiva de aprofundar os vínculos com a realidade, de modo a ampliar e aprofundar os conteúdos temáticos e apostar em uma drástica redução de custos. O grupo que adere inicialmente a essa nova tendência, cujos primeiros princípios são apresentados no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, dá início à produção de filmes comprometidos em retratar mais fielmente a realidade brasileira. Além dos aspectos estéticos e temáticos, essa nova proposta insere uma aproximação mais efetiva e militante, de caráter político.

Muito além da máxima apregoada – “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” –, o grupo propugna-se a denunciar as mazelas que impunham o cruel subdesenvolvimento ao país. Nasceram, então, diretrizes de um cinema denominado de cabeça ou autoral, com deslocamentos lentos de câmera, cenários desprovidos de luxo e produção de películas densas, muitas delas em preto e branco. Esse movimento deu-se em três etapas, quais sejam: a primeira se iniciou em 1960 e se estendeu até 1965, período em que tem realce produções de caráter mais regional, cujos temas se ocupavam diretamente do sertão brasileiro, como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; outro filme, também dessa fase e que é objeto de estudo do presente deste artigo, é *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman.

O segundo momento encontra-se situado entre 1965 a 1968, em que já imperava a ditadura militar no país. Desse período é relevante citar o filme *O desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha.

Já no terceiro e derradeiro momento do Cinema Novo, que vai de 1968 a 1972, sob uma fortíssima censura, há o recurso ao exótico, às raízes nacionais e a uma busca por identidade nacional, com a produção do filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, em uma interpretação magistral do ator Grande Otelo.

O cineasta Leon Hirszman é, muitas vezes, apontado como o representante que mais se assemelhou à expressão do cinematovista. Um carioca de subúrbio, nascido no ano da Semana de Arte Moderna (1922), que foi secretário-geral do Centro Popular de Cultura-CPC, entidade vinculada à União Nacional dos Estudantes - UNE, que fora criada em 1960.

Tal como os demais cineastas oriundos e militantes do Cinema Novo, Hirszman reafirmava sempre a sua visão universal e humanista, em uma defesa ativa por uma sociedade justa. Impregnado do compromisso de atingir, por meio da arte, as camadas populares, ao mesmo tempo rechaçava dogmas e fetiches de uma arte rebuscada e enganadora. Esse intento de, com suas obras, alcançar as classes trabalhadoras e subalternas do país não logrou o êxito almejado; o cinema no Brasil ainda era uma arte feita pela burguesia, atingindo-a predominantemente.

A Falecida é o primeiro longa-metragem de ficção de Leon Hirszman, que assina a direção e também o roteiro, juntamente com Eduardo Coutinho. O cineasta é assim compreendido na sua biografia, no tocante à sua percepção acerca da peça e de seu processo de adaptação:

Baseado em peça de Nelson Rodrigues, **A Falecida** narra a história de Zulmira, mulher pobre do subúrbio, que sonha com um funeral de luxo. Com interpretação de Fernanda Montenegro, em seu primeiro papel no cinema, o filme expõe a alienação da mulher que idealiza a própria morte como redenção para o vazio existencial. Este primeiro longa-metragem de Leon Hirszman já deixa antever a grande qualidade do realizador: a humanização dos personagens em luta contra o ambiente social hostil. (HIRSZMAN, 1995, p. 89, grifo nosso)

Faz-se preciso destacar o fundamental papel que teve Hirszman na consolidação do cinema brasileiro. Além de sua atuação nos movimentos e entidades culturais do país, somam-se as inúmeras premiações obtidas e a sua capacidade de diálogo com as demais linguagens, artistas e criadores. Inclui-se aí o próprio escritor Nelson Rodrigues que, a princípio, não via com bons olhos o fato de a sua peça ser transcrita para o cinema por um jovem militante de esquerda. Contudo, o cinema e a arte predominariam e o filme obteria mais do que a aprovação do autor, tendo sido por ele assistido várias vezes.

Dessa forma, *A Falecida*, da peça ao filme, constitui uma grande representação da arte literária brasileira, cujos autores, história e contextos caracterizaram diferentes momentos no Brasil, jogando luz e foco no universo feminino, de maneira a denunciar e evidenciar o vazio predominante nas mulheres sob as mesmas condições sociais da

protagonista. O texto teatral e o filme colocam Zulmira além de si própria e muito além de seu tempo.

2 O esforço comparatista e as nuances entre peça, filme e roteiro

A compreensão de que uma adaptação de uma obra literária para um produto fílmico é feita de escolhas, que originarão uma nova e inédita obra, conduz ao entendimento de que esse diálogo, nem sempre pacífico e imediato, encontra-se repleto de interrogações e lacunas. Certamente, cada opção é o desdém de tantas outras. No caso, o autor que cria essa nova obra está comprometido com a sua própria leitura e com a sua perspectiva estética de mundo, as quais, muitas vezes, diferem das do criador da obra de origem, como é o caso da adaptação aqui abordada, uma vez que o cineasta foi duramente criticado por transformar uma obra de feição tragicômica por meio uma abordagem de tom existencialista.

Nesses termos, se os dois autores têm trajetórias muito próprias, o encontro entre ambos não se dá de forma fleumática, fruto de pleno acordo. Além das escolhas estéticas assumidas na adaptação, há, ainda, sem menor peso, a questão da atuação política de Hirszman, o que incomodava bastante o confesso reacionário Nelson Rodrigues; foi Glauber Rocha quem atuou na mediação dos conflitos, não sem antes tecer críticas à postura do dramaturgo. Na construção do filme, o diretor opta por uma dinâmica estruturada na ação marcante e lenta da câmera, em *closes* do rosto das personagens, marcadamente, no de Zulmira, interpretada pela atriz estreante Fernanda Montenegro. O rosto revela a alma. E as insistentes captações de imagens da personagem vão fornecendo o sentido psicológico das cenas e das angústias da protagonista.

O olhar atento da câmera vai paulatinamente desvendando a situação de pobreza econômica das personagens envolvidas na saga de Zulmira. Pode-se perceber isso desde a cena inicial, com a cartomante em um casebre pobre, mal iluminado e desprovido de qualquer cenografia que pudesse proporcionar algum *glamour* ao ofício ou inserir algum aspecto de mistério ou esoterismo ao ambiente. Nada, a crua pobreza do subúrbio é o único e árido cenário que se revela no trajeto de Zulmira, que percorre as ruas, o trem, a estação e as poucas praças da Aldeia Campista. Aí se inserem os créditos iniciais do filme. Na casa em que mora o casal também predomina o tom sombrio dos cômodos, do escasso mobiliário. Já nessa sequência, fica pontificada a estética do Cinema Novo. Acerca dos cenários, Xavier aduz:

Os diferentes cenários que ilustram o filme não acentuam o pitoresco, o interessante. Muito pelo contrário, são apenas paisagens para uma vida urbana monótona, onde um grupo de personagens suporta certa

pasmaceira, na vida doméstica e no trabalho, restando a Timbira suas fantasias machistas, a Tuninho sua paixão pelo futebol e a Zulmira a maquinação da trama perversa do seu próprio enterro. (XAVIER, 2003b, p. 199)

Ao afastar-se do melodramático e da comédia, Hirszman dá ênfase aos diálogos lentos, entrecortados por planos que fazem pequenas elipses no tempo, de maneira a elaborar uma outra relação de tempo-espço. A agilidade do texto teatral, que permitia tons melodramáticos, é substituída por uma desaceleração, assegurando às cenas e às personagens um caráter melancólico.

A título de exemplo, é possível citar Timbira, funcionário da Funerária São Geraldo, na qual Zulmira procurava realizar seu funeral grandioso; ele deixa de ser o garanhão fanfarrão para ser apenas o machista ganancioso e insensível. Essa inflexão não passou despercebida pelos críticos e por parte do público que já havia lido a peça ou assistido ao espetáculo teatral. A retirada do viés humorístico de algumas cenas, cortando a picardia disfarçada de humor, não agradou parte deste público; situação esta que não é nenhum pouco inédita quando se trata de adaptações.

A escritora, professora e crítica literária Linda Hutcheon (2011), em seu livro *Uma teoria da adaptação*, justifica que a suposta supremacia do texto literário envolve a iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e a logofilia (uma sacralização da palavra). Ela assevera que,

Claramente, “mostrar” uma história não é o mesmo que “contá-la”. Enquanto, na literatura, a história nos é contada por palavras, o cinema mostra, como um “olho mágico”, esses acontecimentos (pelo menos aparentemente) materializados. Na literatura vivemos a história paralelamente, como se “tivéssemos estado lá”; no cinema, é como se “estivéssemos lá”, como se estivéssemos presentes, fisicamente no momento dos eventos narrados. (HUTCHEON, 2011, p. 24)

As escolhas feitas na adaptação estão já materializadas no roteiro do filme. Leon Hirszman e Eduardo Coutinho construíram com afino e dedicação as alterações que proporcionaram ao filme o pretendido viés realista. Registraram ali os princípios estéticos do movimento do Cinema Novo. Evidentemente, no processo que vai do roteiro, passa pelas gravações e chega até a montagem final do filme, incluindo-se aí as inserções de trilha sonora, segue-se um longo caminho, no qual ocorrem algumas alterações, sejam promovidas pelas circunstâncias da produção, sugeridas pela relação com o elenco ou surgidas na construção

do percurso fílmico. De todo modo, são pequenas alterações que não modificaram o rumo traçado pelo roteiro e a sua inscrição estética sob os princípios do Cinema Novo.

Essa relação mais complexa entre as sequências – que na literatura é feita por meio de palavras e, no cinema, de imagens – é abordada por Tânia Pelegrini (2003) em *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. A autora pontua:

Existem, assim, diferenças básicas na representação do tempo (e das demais categorias) nas narrativas modernas e contemporâneas, desde que sua percepção e representação estão mediadas, como sugerimos, pelos recursos tecnovisuais de cada época. Vale dizer, há sempre um horizonte técnico a considerar, influenciando diretamente nas formas de percepção e representação literárias. No horizonte, o que interessa aqui é sobretudo a intercorrência dos procedimentos de representação por meio da imagem que, pouco a pouco, veio acentuando sua influência na forma narrativa literária. (PELEGRINI, 2003, p. 18)

Se, na literatura, a noção de passagem do tempo é enunciada por palavras, na boca do narrador ou das personagens, no cinema, o tempo é invisível, sendo preenchido por sequências de imagens visíveis; assim, misturam-se o visível e o invisível, a fim de dar forma ao **antes**, ao **durante** e ao **depois**.

O domínio do instante sobre o permanente, o sentimento de que cada fato é efêmero e transitório, a ideia de que a realidade não é um estado, mas um processo, e de que “não nos podemos banhar duas vezes nas águas do mesmo rio”, transforma a realidade num *continuum* que assume um caráter de incompletude e inexorabilidade. Em suma, a impressão do momento único e fugaz, que nunca mais se repetirá, é a base da narrativa desse período, formalmente expressa numa linguagem referencial, ancorada na minuciosa lentidão das descrições dos fatos, lugares e pessoas. Isso porque a principal convenção da narrativa realista é o que Ian Watt chama de realismo formal [...]. (PELEGRINI, 2003, p. 20, grifo nosso)

É possível verificar tal aspecto na cena do banho de chuva de Zulmira, momento único e antológico, cujas palavras talvez sejam insuficientes ou incompletas para fornecer a devida descrição da beleza cênica.

Figura 1 – A atriz Fernanda Montenegro em *A Falecida*, 1965



Fonte: Cine Festivais (2016)

Além de ter atuado na mediação da relação entre o cineasta e o dramaturgo, Glauber Rocha, externou em uma de suas críticas a sua profunda admiração pela obra fílmica de Hirszman, dando-lhe a primazia na abordagem do universo rodriguiano, em que toda a sua crueza e profundidade estavam muito além do autor maldito, tido como erótico por parte da crítica. O cineasta afirmava: “Hirszman foi o único diretor que mostrou Nelson Rodrigues cru, brasileiro, conflito místico de uma realidade esmagadora e imóvel” (ROCHA, 2004, p. 145).

Alguns críticos enalteceram a leitura que o filme faz da personagem Zulmira, a sua relação tempo-espaço, a sua profundidade e seu tom revelador de típica mulher de subúrbio brasileiro da década de 1960; pobre, presa a um casamento sem sentido, horizontes ou motivações e segregada em um fracassado relacionamento com Tuninho, um desempregado, fanático por futebol e sem maiores aspirações ou perspectivas. Há uma desenfreada obsessão de Zulmira por seu funeral, a ser realizado com toda a pompa e circunstância, o que a redimiria de uma vida de frustrações. Todos as particularidades são meticulosamente pensadas, desde o vestido com o qual seria enterrada até os pormenores do cerimonial; também um biombo que camuflasse a culpa pelo adultério.

No entanto, não cabe à personagem um libelo de acusações e nem condenações. Hirszman prefere construir uma atmosfera contemplativa das ações de Zulmira. O diretor a coloca ao lado do espectador: desfrutam juntos da solidão, das humilhações, angústias e sinalização do final inexorável e trágico. A presença da personagem, por meio da brilhante interpretação de Fernanda Montenegro, alimenta de forma intensa uma conexão com o público. Os múltiplos *closes* da atriz preenchem a tela e, a sua performance, o coração. A chuva lava a alma da personagem, cada *frame* é um prenúncio do trágico que a aguarda.

O final do filme mostra Tuninho no estádio, em sua catarse no jogo decisivo entre Vasco e Fluminense, e Zulmira sendo conduzida, em seu enterro, em um caixão sem qualquer adereço. Glorinha permanece onde nunca esteve, como um espectro, citada na peça e uma névoa no filme. Ao escolher um final cuja morte da personagem não mantém o viés tragicômico original da peça, o diretor não permite a banalização do sofrimento e da morte da personagem Zulmira.

O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no tempo e no espaço vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. Em todas essas formas de expressão, o fato de estar presente o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais. A narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinado num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado [...]. (XAVIER, 2003b, p. 64)

O exercício comparatista é um caminhar crítico recente, ainda em construção, inclusive no que concerne a seus parâmetros conceituais. Há parentes próximos, quase sinônimos, como *intermídias*, *transposição intersemiótica*, *intertextualidade* e *intermedialidade*. Muitas vezes, o termo comparado evoca construções em países ou em línguas diferentes, convertendo compreensões comuns a origens diferenciadas; vai além dos problemas de migração de gênero e de transformações temáticas. Aqui, a busca é por analisar o estoque de questões formais, que atravessam e vão além da questão da fidelidade ao texto-fonte. O pretendido é apontar as diferenças tangíveis ou diluídas existentes nos universos do signo verbal e visual; é encontrar os rastros de suas materialidades em uma obra em comum, cujos conflitos permanecem vivos, mas as polêmicas iniciais já são falecidas.

Considerações finais

O longo caminho de adaptação de uma obra do teatro para o cinema percorre veredas abertas, em que há clarezas intermitentes, inacabadas, mas existem nítidas espreitas e indagações vivas, intensas e rigorosas, sobretudo no que tange aos resultados construídos. Quando se trata de um filme, como objeto artístico, a intensidade das indagações é ainda maior. Às vezes, dilacerante, quase indefensável e enunciadas como definitivas. Afinal, o autor do roteiro ou da obra adaptada adentrou o sagrado *corpus* de uma obra imaculada; se for de um cânone, aí, então, é que a inquirição se revela mais dura e inapelável. São, portanto, penas pronunciadas, muitas vezes, sem a necessária atenção às complexidades de uma adaptação.

Pois, se há a transcrição de uma linguagem para outra, em que cada uma tem seus parâmetros estéticos, suas coerções, suas longevas mutações e reinvenções, não há como impor um gabarito que engesse as possibilidades e as escolhas dessa transcrição. Trata-se de mediações interartes que requerem um olhar mais atento e com menor açoitamento crítico.

A abordagem proposta pelo artigo coloca em parêntese as obras do escritor Nelson Rodrigues, foco de grandes polêmicas na cultura brasileira, em todas as atuações que teve ao longo de uma vida profundamente criativa e fecunda. A seu lado, o cineasta Leon Hirszman, que participou do mais significativo movimento da cinematografia nacional, o Cinema Novo. Criador de obras proeminentes na vida artística do país, tais como *Eles não usam black-tie*, *São Bernardo* e *Cinco vezes favela*, além da obra aqui em comento, *A Falecida*, e de outras relevantes obras cinematográficas. Em comum e ápice da relação, a adaptação de *A Falecida* do teatro ao cinema.

Se a dramaturgia de Nelson Rodrigues teve o condão de mudar profunda e definitivamente o teatro brasileiro, a extensa produção fílmica de Hirszman inscreveu-se no mais elevado patamar de mudança no cenário intelectual do país, em que se propunha um alcance mais profundo e duradouro, de modo a modificar as estruturas de dominação reinantes no país. Ou seja, uma perspectiva revolucionária que apregoava a existência de um novo homem, que tivesse motivações para uma verdadeira libertação.

De certo que esse clamor de cunho romântico revolucionário não era exatamente a parceria pretendida por Nelson Rodrigues. E, sob esse ponto de inflexão, entraram vários distanciamentos e conflitos. Predominou o resultado fílmico e o alcance estético da obra, que se não se configurou como um grande sucesso de bilheteria, mas alcançou um elevado patamar de premiações em festivais mundo afora.

É relevante o fato de que o roteirista parceiro da criação do itinerário fílmico foi a figura de Eduardo Coutinho, cineasta e roteirista do principal núcleo de criação estética no

cinema brasileiro. Coube-lhe, juntamente com Hirszman, elaborar os desenhos cênicos que materializaram as escolhas e, por conseguinte, resultaram na obra fílmica. Destacam-se o tom cinza, as cenas em ritmo lento na maior parte do filme, apenas alterado quando Zulmira passeia com o seu amante, Pimentel, momento em que se modifica, inclusive, a trilha sonora, propiciando à personagem a oportunidade de viver o seu curto momento de realização.

Além disso, o foco na saga da personagem central em detrimento dos ruídos das personagens localizadas nos conflitos paralelos, o permanente *close* em Zulmira, a exiguidade de movimentos de câmera e outras construções estão todos enunciados no roteiro: ele é a caderneta de campo em que se encontram apontados os balizamentos da pretensão dos cinematovistas.

Dessa forma, verificou-se que o azimute entre a obra teatral inicial e o filme é a construção do roteiro, em que estão já anunciados os focos e os pontos de vista dos seus autores – Coutinho e Hirszman. Os *flashbacks* são vivos e não espectrais por escolha da transcrição, pois a personagem está viva, embora tenha morrido ao final do segundo ato.

Referências

CINE FESTIVAIS. *Premiado em Cannes, documentário Cinema Novo vai abrir Festival de Brasília*. 2016. Disponível em: <https://cinefestivals.com.br/premiado-em-cannes-documentario-cinema-novo-vai-abrir-festival-de-brasil>. Acesso em: 29 abr. 2021.

HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Catálogo da Mostra Leon de Ouro. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: EdUFSC, 2011.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues. Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

PELEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In: PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização e Introdução Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

RODRIGUES, Nelson. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Organização Sonia Rodrigues. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. PELLEGRINI, Tânia *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003a. p. 61-90.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003b.

MICHELLE DOS SANTOS

Mestre em História e Doutora em Educação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora de História Contemporânea, do Programa de Pós-graduação em História e orientadora de Estágio Supervisionado na Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/9952389458329176>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2883-9970>

E-mail: michelle.santos0803@gmail.com

SANDRO RAMOS DE LIMA

Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG). Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI) da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Câmpus Cora Coralina.

Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/5533410752419100>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-0814-8881>

E-mail: sandrodilima13@gmail.com