

A TRANSCRIÇÃO DE A FALECIDA PARA O CINEMA, DE LEON HIRSZMAN

Gian Paulo Guizzo¹
Charlott Eloize Leviski²
Rogério Tomaz³

RESUMO

As obras do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues caracterizam-se pelo universo de personagens repletas de conflitos psicológicos ou sociais, portanto, *corpus* propício às releituras para as mais diversas mídias. Este trabalho de iniciação científica tem por objetivo realizar uma breve leitura e análise da adaptação fílmica *A falecida*, de Leon Hirszman, de 1964, sob a ótica da teoria da adaptação e dos estudos interartes, apresentando, de modo sucinto, conceitos e premissas. A pesquisa abordada possui caráter bibliográfico, em que se utilizaram dados coletados por intermédio de fichamento, leitura e análise de pressupostos críticos, filosóficos e teóricos dispostos em livros, periódicos, filme, meio digital e dissertação de mestrado. Os dados foram coletados de modo seletivo, reflexivo e crítico. Propõe-se uma observação criteriosa sobre a fidelidade no processo de adaptação, tão aclamada pela crítica literária e jornalística. Por fim, o presente estudo visa ao acréscimo à comunidade científica das experiências e resultados obtidos por meio da análise e reflexão da temática, exteriorizadas por intermédio deste artigo científico.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. Leon Hirszman. Cinema Novo. Teoria da Adaptação. Estudos Interartes.

¹ Aluno do 6º período do curso de Letras – Português e Inglês da FAE Centro Universitário. Bolsista do Programa de Apoio à Iniciação Científica (PAIC 2015-2016). *E-mail*: gian_guizzo@hotmail.com

² Doutoranda em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina. *E-mail*: charlott18@hotmail.com

³ Doutorando em Educação pela Universidade São Francisco. Professor e coordenador do curso de Letras – Português e Inglês da FAE Centro Universitário. *E-mail*: rogerio.tomaz@fae.edu

1 RODRIGUES, CINEMA NOVO E HIRSZMAN: NOÇÕES INTRODUTÓRIAS

Nelson Falcão Rodrigues, conhecido popularmente como Nelson Rodrigues, é o dramaturgo brasileiro com o maior número de obras adaptadas para o teatro e cinema. No período de 1950 a 2009 foram produzidos 22 filmes que recriaram suas histórias e deram vida às personagens repletas de conflitos interiores, com dilemas psicológicos explorados por meio de múltiplas leituras e enfoques.

O “espólio” teatral do dramaturgo pernambucano é composto de dezessete peças que foram organizadas pelo crítico Sábato Magaldi em quatro volumes denominados *O teatro completo de Nelson Rodrigues*. Nas obras, não há um gênero puro, pois as peças dialogam com os outros gêneros teatrais, como a tragédia, a tragicomédia, a comédia, o melodrama e a farsa. Além disso, as obras abusam de diferentes estilos, como o realismo, o expressionismo, o simbolismo e outros. Ressalta-se, também, a forte influência da linguagem cinematográfica no legado do escritor.

O diálogo e as características do cinema nas peças rodriguianas tornaram-se campo fértil para a enorme multiplicidade de adaptações. Matos (2014, p. 13) apresenta a justificativa para a relação entre a obra do dramaturgo e a sétima arte:

O cinema passou a utilizar a obra rodriguiana como grande fonte de criação, porque as páginas do autor são invadidas pela sétima arte de diversas maneiras: citações de filmes ou astros do cinema que se inserem na ficção rodriguiana através das falas das personagens ou são citados em suas crônicas e comparados a personagens da vida real, estruturação de cenas curtas que favorecem um ritmo ágil na passagem de uma sequência para a outra, assim como a presença de elipses, de fusões, de paralelismos e da multiplicidade de ambientes que também proporciona mudanças bruscas de cenário.

Nesse contexto, insere-se *A falecida*, obra teatral selecionada como plano de fundo ao *corpus* desta pesquisa acadêmica. Encenada, pela primeira vez, em 1953, inaugura a fase das chamadas **tragédias cariocas** de Nelson Rodrigues. Na época, a crítica e o público impressionaram-se com a ausência de cenário na peça: “[o cenário] é todo imaginário, ou reduzido ao mínimo, como no caso da viagem de táxi simbolizada por duas cadeiras enfileiras” (AGUIAR, 2012, p. 89). Segundo Aguiar (2012, p. 89), a opção pelo estilo relaciona-se à narratividade teatral que garante mais rapidez entre as cenas. Em nova leitura, pode-se afirmar que a vagueza de elementos cênicos faz menção à “pobreza de espírito absoluta e exemplar” que definem as personagens.

A falecida relata a saga de Zulmira, casada com Tuninho. Tuberculosa, ela vai ao médico que não a diagnostica com a doença. Segundo o profissional, não há nada de errado com ela. Mesmo assim, a protagonista desenvolve verdadeira obsessão pela

morte e prepara-se para o fim trágico com todo afinco. Outro tormento de Zulmira é a prima e vizinha Glorinha, mulher loira relatada por Madame Crisálida no início da peça que influencia a vida da personagem de maneira significativa. A angústia é compreendida posteriormente, pois Zulmira teve um caso extraconjugal. Certo dia, ela é surpreendida no banheiro feminino de um bar por Pimentel, que a possui enquanto o marido encontrava-se na mesa do estabelecimento. A relação, fruto de uma vida de infortúnios, inicia-se a partir deste momento. O entrave surge, portanto, quando a esposa de Tuninho é vista pela prima de braços dados com o amante. Os acontecimentos fazem com que a personagem visualize na morte, repleta de estilo e *glamour*, o grande ideal de vida. O marido descobre-se traído e oferta a esposa o mais barato enterro.

Além do enredo, merece destaque em *A falecida* o surgimento do realismo buscado por meio da inserção de situações cotidianas. “Para tornar esse retrato da alma humana e da sociedade brasileira ainda mais contundente, Nelson Rodrigues faz uso do grotesco, isto é, do disforme, do horrível, do ridículo, do burlesco” (MARTINS, 1981, p. 105). O teatro rodriguiano tange, portanto, do desagradável ao ordinário. Em diversos momentos da peça é possível encontrar situações em que a presença dessas características tornam-se visíveis. É o que ocorre quando uma personagem secundária limpa os dentes com um palito de fósforo a fim de tirar um pedaço de carne preso. Rodrigues designou as situações como “faltas de poesia absolutas” (RODRIGUES, 2012, p. 58).

O dramaturgo demonstrava verdadeiro apreço pela peça. Segundo ele, *A falecida* seria a obra eterna, jamais morreria:

Eu sou um autor que gosta de todas as minhas peças, jamais desprezei uma única. Mas *A falecida* é a que mais gosto. Quando a 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).

Contemporâneo à década do lançamento de *A falecida*, encontra-se o movimento cinematográfico brasileiro denominado Cinema Novo. Influenciados pelo neorrealismo italiano e pela *nouvelle vague* francesa, alguns jovens decepcionados com o fechamento das grandes companhias cinematográficas de São Paulo resolveram dedicar-se à criação de um novo conceito de cinema. O objetivo era apresentar vínculo efetivo com a realidade, maior conteúdo e redução de custos. As ideias de produzir filmes nacionais nestes moldes foram exteriorizadas em 1952, com o **I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro** e o **I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro**.

Baseado na máxima “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, o grupo de adeptos a esta nova tendência iniciou a produção de películas voltadas à realidade brasileira, dotadas de linguagem despojada e fiéis ao cenário social do período. Ganham

destaque, assim, os temas fortemente ligados ao subdesenvolvimento do país. A esse tipo de cinema denominou-se, também, **cinema cabeça** ou **autoral**.

Do ponto de vista técnico, a estética primava pelos deslocamentos lentos e escassos da câmera. Os cenários desproviavam-se de luxo e enfatizavam os diálogos e as personagens principais dos filmes, sendo, muitos deles, rodados em preto e branco.

As manifestações do Cinema Novo ocorreram em três etapas. A primeira delas iniciou em 1960 e estendeu-se até 1964. Nela, os cineastas voltaram-se, sobretudo, à região nordeste do país e abordaram os graves problemas que afetavam o sertão. É o caso de *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Outra temática recorrente ao período é o subúrbio das cidades, presente, por exemplo, em *A falecida*, de Leon Hirszman, objeto de estudo deste trabalho e que será abordado em momento oportuno.

O segundo período compreende os anos de 1964 a 1968, refletindo a visão, por parte dos cineastas, do cenário político e econômico do país em virtude da ditadura militar ora instaurada. É o caso de *O desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

O terceiro e último período da estética prolonga-se de 1968 a 1972. Nesse contexto, revelou-se o desgaste social oriundo do regime militar a que o país fora submetido. Enfatizou-se a repressão e, principalmente, a censura. Os cineastas recorreram ao elemento exótico nacional, exteriorizado pelo indígena, pela flora e fauna nacional ou qualquer item que identificasse as terras brasileiras. *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, estrelado por Grande Otelo, é o expoente da época. O movimento cinematográfico em questão cedeu lugar ao cinema marginal.

Considerado por muitos críticos cinéfilos como o diretor mais fiel ao movimento cinematovista, Leon Hirszman nasceu em 1922, no subúrbio carioca. Secretário-Geral do Centro Popular de Cultura, o CPC, e vinculado à União Nacional dos Estudantes, a UNE, criada em 1960, o diretor possuía “visão universal e humanista e defendia uma sociedade socialmente justa” (MATOS, 2014, p. 69). O objetivo de sua filmografia era atingir as camadas populares por meio da arte, incentivando-as à alfabetização e às relações externas. Segundo Matos (2014, p. 70), houve a idealização do movimento e o escopo inicial não pode ser concretizado, configurando-se na inversão de públicos. Em outras palavras, os filmes produzidos por Hirszman “distanciavam-se das classes populares” e não atingia “o público que almejava”. O cinema era, na época, uma “arte feita pela burguesia e para a burguesia”.

Idealizador de inúmeros documentários, o primeiro longa de ficção foi a adaptação de *A falecida*, drama de 1964, estrelado por Fernanda Montenegro e Ivan Cândido, com roteiro do próprio diretor e de Eduardo Coutinho.

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 (LEON HIRSZMAN, 2016).

Leon Hirszman exerceu fundamental papel na afirmação do cinema brasileiro. Em sua obra, encontram-se perspicazes reflexões sobre as condições da produção cinematográfica no Brasil, além das correntes de criação cinematográfica e do cinema político. *A falecida* recebeu vários prêmios: melhor atriz (Fernanda Montenegro), no Prêmio Governador do Estado de São Paulo, em 1965; melhor filme, diretor (Leon Hirszman), ator (Paulo Gracindo) e argumento (Nelson Rodrigues), no Segundo Festival de Cinema de Teresópolis, em 1965; Prêmio Gaivota de Ouro, no Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro, em 1965; melhor atriz (Fernanda Montenegro), na Primeira Semana do Cinema Brasileiro; e 5º (quinto) lugar no Prêmio Governador do Estado de Guanabara, na Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica do Rio de Janeiro, em 1965.

Chega-se, portanto, ao momento em que as informações apresentadas nesta longa e proposital introdução entrecruzam-se. A contextualização do elementos citados faz-se necessária para que o leitor compreenda a proposta ora apresentada e o objetivo deste artigo científico seja alcançado, quer seja, estabelecer de que modo o cineasta Leon Hirszman realiza uma tradução intersemiótica em *A falecida*, apontando para as opções e estratégias cinematográficas utilizadas. Espera-se analisar, questionar e justificar a afirmação de que o cineasta subverteu a peça original, transformando o roteiro em um drama existencialista. Para isso, recorre-se aos embasamentos teóricos da teoria da adaptação e estudos interartes.

2 A TEORIA DA ADAPTAÇÃO E OS ESTUDOS INTERARTES

Em *Obra aberta*, coletânea de ensaios sobre as formas de indeterminação das poéticas contemporâneas, o escritor italiano Umberto Eco (1991) elucida três conclusões fundamentais acerca da obra de arte. Segundo ele, toda obra de arte pode ser caracterizada como aberta, uma vez que não contempla apenas uma interpretação. Esta abertura, entretanto, não se configura com uma categoria crítica, mas, um arquétipo teórico que visa à compreensão da arte contemporânea. Por fim, qualquer referencial teórico utilizado para analisar a arte contemporânea não denota as qualidades estéticas, mas somente um modo de ser daquela segundo os próprios pressupostos.

Em um dos mais antigos textos sobre a concepção de literatura, Aristóteles, célebre filósofo grego, em *A poética*, afirma que a arte é imitação do real, fato que ele designou **mimese**. Assim, a arte é recriação da natureza veiculada pela imaginação do artista. A mimese é, portanto, imitação, com foco na reprodução das diferenças e não das analogias. Uma obra jamais será igual à outra obra. Cada uma possui realidade própria, um olhar diferenciado sob uma nova perspectiva, de onde provém o caráter diferenciado, por mais que seja uma imitação.

Ao analisar, de forma sucinta, os conceitos de **obra aberta** e **mimese**, expostos anteriormente, percebe-se a completude entre eles. Ora, se a literatura é arte e arte é recriação, **mimese**, logo, toda obra de arte encontra-se “aberta”, nas palavras de Eco, ao diálogo com outros textos artísticos. Nesse universo, surge a teoria da adaptação.

Hutcheon (2011, p. 22) afirma que as adaptações fazem-se presentes em vários segmentos da sociedade atual. Elas estão nas telas da televisão e do cinema, no teatro, na internet, nos musicais, nos quadrinhos, nos romances, nos fliperamas, nos jogos de vídeo game etc. Para fins didáticos, este estudo centrar-se-á na relação entre literatura e cinema. Entretanto, o criticismo acadêmico e o ambiente jornalístico costumam observar as adaptações contemporâneas como inferiores, secundárias e tardias. “Para alguns, [...] a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga” (HUTCHEON, 2011, p. 24).

A questão da fidelidade pode ser facilmente observada no universo das adaptações que envolvem o texto literário e o cinema. É comum ouvir que determinado filme qualifique-se como **ruim**, **fraco** ou **decepcionante** quando comparado ao texto fonte, ou seja, a obra literária que lhe deu origem. É o caso recente de *Harry Potter*, da escritora britânica J. K. Rowling, e *Fifty Shades of Grey* (50 Tons de Cinza), da também britânica E. L. James. Segundo Sousa (2012, p. 23), o impasse ocorre quando o “original e a adaptação são frequentemente comparados à exaustão, nos seus pontos de convergência e divergência, como se essa convergência fosse o cânone para a excelência da prática adaptativa”.

O conceito de intermedialidade pertence à cultura contemporânea, na qual cada vez mais as palavras e imagens estão inter-relacionadas. A nomenclatura **estudos intermediais** ou **intermediáticos** permite que a pesquisa no campo das relações possa abranger um maior número de objetos. De tal perspectiva, torna-se possível estabelecer o diálogo interartes, termo relativamente recente divulgado por estudiosos como Clauss Clüver (1997, p. 35-37).

A obra de Calvin Brown, *Music and Literature*, de 1948, é considerada o documento fundador dos estudos interartes nos Estados Unidos da América. No início desses, a adaptação cinematográfica de textos literários era uma questão abordada como

a de tradução e, por isso, com a expectativa de que a adaptação do texto-alvo fosse o mais fiel possível (CLÜVER, 1997, p. 45).

Nos estudos interartes, o que torna os textos literários objetos propícios para o estudo são as questões de intertextualidade. O modo como se atribui sentido aos textos deve ser atentado quando esses revelar relações intertextuais envolvendo outros textos criados em sistemas sógnicos diversos, momento em que a recepção se torna algo fundamental – o que depende da formação do indivíduo, dos hábitos interpretativos, das condições e dos contextos (CLÜVER, 1997, p. 40-41).

Os estudos interartes englobam, ainda, dimensões transmidiáticas, como possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço, *performance* e recitação (CLÜVER, 2006a, p. 16). São passíveis de divisão dos objetos estudados aqueles que enfatizam a análise de textos e as relações intertextuais e os que abordam os fenômenos interartes como produtos e práticas socioculturais (CLÜVER, 1997, p. 52).

Ao analisar a adaptação como o processo de tradução intersemiótica, ela torna-se o ato criativo totalmente inovador que não se prende ao quesito fidelidade, desenvolvendo o diálogo entre as linguagens e não apenas as reproduzindo. A dramaturgia e o cinema são elementos distintos, que pertencem a sistemas sógnicos diferentes. Desse modo, a tradução intersemiótica pode ser concebida:

como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 2003, p. 209).

A influência da literatura no cinema é bastante expressiva. Ao contrário do que muitos talvez acreditem foi a literatura quem emprestou e empresta, ainda, as técnicas utilizadas pelo cinema. Umberto Eco corrobora com isso em *Seis passeios pelos bosques da ficção* quando analisa o livro *Os noivos*, de Manzoni, que no trecho inicial faz uma longa descrição sobre o lago e, para tanto, utiliza duas técnicas cinematográficas: *zoom* e *câmera lenta* “Não venham me dizer que um escritor do século XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção” (ECO, 1994, p. 77).

A reprodução dos processos narrativos para o cinema também foi admitido pelo cineasta Jorge Furtado, por ocasião da X Jornada Nacional de Literatura, em Passo Fundo (RS). Durante uma palestra, que posteriormente foi publicada no *site* do evento, Furtado (2003) cita a obra *Mimesis*, de Auerbach, a fim de traçar um paralelo dos modelos de representação da realidade na literatura e no cinema:

De Homero o cinema aprendeu o *flashback* e a ideia de que cronologia é vício. De Petrónio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto. De Boccaccio, a ideia da fábula como entretenimento. De Rabelais, os delírios visuais e certeza de que a arte é tudo que a natureza não é. De Montaigne, o esforço para registrar a condição humana. De Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto) a corporalidade do personagem e o poder da tragédia. Da comédia de Molière o cinema aprende que a história é uma máquina. Voltaire ensinou a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada da filosofia. De Goethe o cinema (e também a televisão) aprende o prazer do sofrimento alheio. De Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração *off* e o autor como personagem. De Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e a ideia de que realismo tem hora (FURTADO, 2003).

A adaptação do texto literário para a obra fílmica é construída a partir de escolhas, originando uma nova linguagem. O processo não se constitui de forma pacífica, sobretudo, porque sempre interrogou, para além de problemas de suporte e de consumo, coerência de tom e formato dos gêneros envolvidos. A partir deste momento, inicia-se o diálogo entre a adaptação de *A falecida*, de Leon Hirszman, para as telas do cinema e o texto do dramaturgo Nelson Rodrigues.

3 A FALECIDA: A TRANSCRIÇÃO

A escolha pela versão de *A falecida* (FIG. 1), de Leon Hirszman, produzida pelas Produções Cinematográficas META LTDA, deve-se ao fato de que o filme não é muito reconhecido pelo público em geral. Contudo, grande parte da crítica o considera como um dos melhores resultados transpostos do texto dramaturgic para o cinema, comentários positivos esses que só vieram anos após a estreia. Na época em que foi lançado, o projeto do cineasta não foi bem recebido. A versão de Hirszman propunha uma leitura diferente a do texto teatral: traduzia a visão sob a ótica do Cinema Novo e traçava o ideário político diverso ao do dramaturgo Nelson Rodrigues. Além disso, o cineasta foi acusado de traição por ter subvertido o aspecto tragicômico das personagens da peça original, optando por transformar o roteiro em drama existencialista.

FIGURA 1 – Cartaz de divulgação de *A falecida*, de Leon Hirszman



FONTE: Meu cinema brasileiro (2016)

A adaptação da primeira tragédia carioca rodriguiana às telas do cinema não agradou ao dramaturgo pernambucano. Contemporâneos, Rodrigues afirmava ser avesso ao “reacionário” e “comunista” Hirszman, que, por sua vez, encontrou na peça o cenário perfeito à alienação da mulher que idealiza a própria morte como redenção ao vazio existencial. Glauber Rocha, representante do Cinema Novo e amigo de Hirszman, criticou a posição de Nelson Rodrigues e justificava a revelia em virtude do sentimento de inveja pelo reconhecimento internacional que a estética, o Cinema Novo, obteve.

A rubrica que inicia a peça teatral *A falecida* remete o leitor à ausência plena de cenários. De acordo com o texto, “segundo a necessidade de cada situação, os personagens trazem e levam cadeiras, mesinhas, travesseiros que se traduzem como indicações sintéticas dos múltiplos ambientes” (RODRIGUES, 2012, p. 9).

Logicamente, por se tratar de uma adaptação fílmica, a leitura de Leon Hirszman apresenta ao expectador justamente o contrário. Filmado em preto e branco, o diretor opta pelo “sério-dramático e se apoia num estilo marcante de câmera para construir, pela observação do rosto, uma visão interna da experiência dos protagonistas” (XAVIER, 1998, p. 91).

Os cenários na obra fílmica centram-se no subúrbio carioca, palco do desenvolvimento das ações que relatam a saga de Zulmira e Tuninho. Inicialmente, o espectador depara-se com a casa da cartomante que se revela um ambiente simples, envolvendo panelas no fogo, móveis pobres e escuridão. Esses elementos denotam a péssima condição econômica da advinha e insere-a num ambiente prosaico, desprovido de mistério ou esoterismo. Neste espaço, ainda, com o retorno da protagonista ao subúrbio, o espectador tem a possibilidade de observar a longa viagem de volta pelas ruas, pelo trem e pela estação do subúrbio carioca. Esse deslocamento dá ensejo, também, aos créditos do filme, que terminam quando ela chega à vila onde mora.

Na casa do casal, é possível observar a cozinha, o banheiro localizado do lado de fora, o quarto com pouco mobiliário, o quintal, o varal para estender roupas e o tanque. Cômodos bastantes simples que são refletidos pela dimensão realista do movimento de câmera e pela iluminação, recursos típicos do Cinema Novo em que se trabalha a luz local com o intuito de registrar o cotidiano. Por fim, a funerária apresenta-se como ambiente escuro, frio e composto por funcionários que visam à lucratividade a qualquer preço.

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 passividade, 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, 1998, p. 199).

Inserida no rol das tragédias cariocas rodriguianas, como já elucidado, a peça estrutura-se em três atos, finalizados com alguma reviravolta: os dois primeiros terminam com notícias de impacto, respectivamente – a mastectomia de Glorinha e a morte de Zulmira; o último apresenta a crise de Tuninho frente à descoberta da infidelidade da esposa.

O filme, por sua vez, não apresenta a divisão em atos estruturados. A característica marcante é a sobriedade e as ações que se desenvolvem em lances mínimos. A leitura de Hirszman afasta-se do melodramático e da comédia, dando lugar ao passo lento de diálogos separados por cortes que, na aparente continuidade, envolvem saltos discretos no tempo. Os fatos alternam-se entre uma cena e outra. Há intervalos subentendidos que enfatizam o caráter melancólico das cenas que se revelam num processo de desaceleração, opondo-se à agilidade da dramaturgia rodriguiana.

O não trabalho com a comicidade presente na obra rodriguiana despontou-se como a maior crítica à adaptação de *A falecida* às telas do cinema. O julgamento centrava-se no fato de que eram as tragédias cariocas que mantinham viva a veia humorística de Nelson Rodrigues, sendo a falta de humor constituinte de uma obra distante da original. Em *Uma teoria da adaptação*, Hutcheon (2011, p. 24), ao citar Robert Stam

(2006), justifica que a suposta supremacia do texto literário envolve a iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e a logofilia (a sacralização da palavra). Logo, Sousa (2012, p. 31) afirma:

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.

Hirszman e Eduardo Coutinho trabalharam arduamente no roteiro de *A falecida*. As alterações realizadas no processo de adaptação da peça para o filme ocorreram com o intuito de tornar a produção fílmica mais próxima ao viés realista, dialogando, assim, com o movimento cinematovista e com as ideologias nas quais acreditavam. Logicamente, com base nesta premissa, nem tudo o que está no filme faz parte do roteiro e vice-versa.

Em contrapartida, Rocha (2004, p. 145) afirma que Leon Hirszman revela Nelson Rodrigues, pela primeira vez, como autor social atrás do autor sexual. Segundo o cineasta, o dramaturgo era sempre lembrado como pornográfico ou expressionista, de acordo com as pretensões comerciais. Mas, “Hirszman foi o único diretor que mostrou Nelson Rodrigues cru, brasileiro, conflito místico de uma realidade esmagadora e imóvel”.

Bernardet (2007, p. 111-113) afirma que *A falecida* é a história de uma alienação. Segundo o cinéfilo, o filme define-se como uma admirável passagem da vida suburbana carioca, além de extraordinária evocação da apatia em que vive grande parte da classe média do país. Esse ambiente é o plano de fundo para o desenvolvimento das ações que contam a história de Zulmira, típica mulher da década de 1960, sem recursos financeiros, atrelada ao casamento frustrado com Tuninho, homem desempregado e que encontrava no futebol a razão de existência. A obstinação da personagem pelo planejamento de seu enterro é criterioso, pensa nas encomendas, nos detalhes pomposos do ritual, na forma de financiamento e, principalmente, na repercussão da morte. Esta, fruto da culpa, do adultério e da fuga da realidade.

À Zulmira não cabem julgamentos, nem condenações. O diretor cria uma espécie de atmosfera contemplativa sobre as ações da protagonista. Durante os noventa minutos do filme, o espectador acompanha a solidão, a humilhação, a certeza do final trágico e a necessidade, por mínima que seja, de alguma glória na existência da jovem. Essa “névoa” envolta à Zulmira, interpretada brilhantemente por Fernanda Montenegro, alimenta-se com as várias cenas em que o rosto da atriz é enquadrado na tela, estabelecendo o diálogo perfeito entre a interpretação da personagem, a câmera e o espectador, recurso este utilizado até o momento da morte de Zulmira.

Pouco antes de morrer, há uma das cenas mais belas do filme. Zulmira depara-se com a chuva que se inicia e dirige-se ao quintal para retirar as roupas do varal. Quando lá chega, deixa as peças de lado e passa a sentir no corpo os pingos de água, um a um. Aproveita do momento catártico, “lava a alma” e prepara-se para o fim certo e trágico.

A mãe de Zulmira surge no filme como uma agregada, está presente na casa, mas não possui expressividade. O mesmo ocorre com os amigos de Tuninho, que não se destacam na trama. Glorinha, o grande desafeto da protagonista, embora não possua diálogo, surge algumas vezes no filme, mas sem voz. Na peça de Nelson Rodrigues, a personagem é apenas citada.

Utilizando da técnica do *flashback*, Hirszman dá voz a Pimentel, que expõe a Tuninho o outro lado da esposa: a amante. O marido procura pelo bicheiro com o intuito de angariar dinheiro para o luxuoso funeral da esposa. Ao chegar, a verdade lhe é revelada e a passividade e a inércia de Tuninho são abaladas com a descoberta do adultério da esposa. Neste momento, ainda, o expectador toma ciência do porquê da raiva de Zulmira por Glorinha; a prima havia visto a protagonista andando de braços dados com o amante no centro da cidade.

A tragédia se completa: enquanto Zulmira é carregada em um caixão simplório pelos vizinhos, Tuninho vive seu momento de catarse no clássico Vasco x Fluminense, solitário na multidão.

A leitura de *A falecida* realizada por Leon Hirszman observa o texto rodriguiano como uma tragédia suburbana, desprovida de heróis. A ênfase centra-se nos elementos da existência humana. A morte não cede lugar ao tragicômico, pois ela não pode ser banalizada. É a opção que o diretor possui de inebriar o expectador com o mundo cinzento de suas personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme fracassou em bilheteria, porém cumpriu o objetivo a que se propusera: abordar questões que retratavam a angústia feminina e a tentativa de suprir essas dores ao deparar-se com a própria imensidão vazia. Zulmira está para além de si mesma, pois coloca em jogo o tempo todo o vazio feminino que imponderavelmente caracteriza a condição humana e mais propriamente a feminilidade.

Ao analisar a transcrição de *A falecida* para o universo cinematográfico, quer seja por meio da fundamentação teórica que orientou esta pesquisa ou pela análise do longa-metragem, percebe-se que Leon Hirszman releu a peça de Nelson Rodrigues sob o viés do realismo social, elemento característico do Cinema Novo. A nova leitura concedida ao texto rodriguiano revela as marcas próprias do cineasta, oriundas do momento histórico em que se inseriu e das ideologias vivenciadas.

A fidelidade da obra adaptada ao texto fonte é literalmente impossível, pelo simples fato de que ao se alterar a mídia (literatura para cinema), a adaptação fílmica passa a ser automaticamente diferente e original (SOUSA, 2012, p. 62). Neste processo, cada autor, escritor ou artista deixa sua marca, sua assinatura e faz com que a obra perpetue no tempo e no espaço.

REFERÊNCIAS

A FALECIDA. Direção de Leon Hirszman. Brasil: Meta Produções Cinematográficas, 1964. 1 dvd. (90min).

AGUIAR, F. Roteiro de leitura. In: RODRIGUES, N. **A falecida**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, H. de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaio de teoria e crítica literária. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

_____. Estudos interartes: conceitos, termos objetivos. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

_____. Inter textus/inter artes/inter media. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 10-41, jul./dez. 2006.

CUNHA, F. C. da. **Nelson Rodrigues, evangelista**. São Paulo: Giordano, 2000.

ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. A diferença entre livro e filme. **Entre livros**, v. 1, n. 7, nov. 2005.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

FAE Centro Universitário. **Trabalhos acadêmicos**, normas e orientações. Elaboração de Ana Maria Coelho Pereira Mendes [et al.]. 3. ed., rev. e ampl. Curitiba: FAE Centro Universitário, 2012.

FURTADO, J. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Passo Fundo: Casa do Cinema de Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LEON Hirszman. Disponível em: <<http://www.leonhirszman.com.br>>. Acesso em: 9 jul. 2015.

LINS, R. L. **O teatro de Nelson Rodrigues**: uma realidade em agonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MEU cinema brasileiro. Disponível em: <www.meucinemabrasileiro.com>. Acesso em: 9 jul. 2016.

MAGALDI, S. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, M. H. P. **Nelson Rodrigues** – Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981.

- MATOS, E. de O. **A falecida**: leituras e releituras da peça de Nelson Rodrigues e do filme de Leon Hirszman. 2014. 152f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROCHA, G. **Revolução no cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- RODRIGUES, N. **A falecida**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.
- RODRIGUES, S. (Org.). **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b.
- SOUSA, M. N. **A narrativa na encruzilhada**: a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema. Braga: Universidade do Minho, 2012.
- STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. 2. ed. Trad. Fernando Macarello. Campinas: Papyrus, 2006.
- XAVIER, I. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. A falecida e o realismo, a contrapelo, de Leon Hirszman. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 50, p. 191-209, mar. 1998. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/84/20080627_a_falecida_e_o_realismo.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2015.

