

Diabólica: Nelson Rodrigues no Cinema e na TV

Diabólica: Nelson Rodrigues in Cinema and TV

Ana Acker | ana_acker@yahoo.com.br

Jornalista e Especialista em Cinema pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos. Assistente de produção do Núcleo de Especiais da RBS TV, de Porto Alegre.

Resumo

Este artigo analisou como o cinema e a televisão construíram as personagens femininas do escritor Nelson Rodrigues em duas adaptações do conto *Diabólica*, da coluna jornalística *A vida como ela é...* Foram objetos deste estudo as adaptações desse texto para o episódio *O Anjo*, do unitário televisivo *A vida como ela é...*, de 1996, dirigido por Daniel Filho; e para o episódio *Diabólica*, dirigido por Cláudio Torres, integrante do filme *Traição*, de 1998. Verificou-se o contexto histórico das obras, sua fotografia, direção de arte e como estes recursos colaboraram, principalmente, para a composição da personagem Alicinha. No final da pesquisa, traçou-se um paralelo entre a personagem do unitário televisivo e a do cinema.

Palavras-chave: literatura; cinema; televisão.

Abstract

This article analyzed how the movies and the television constructed the female characters of the writer Nelson Rodrigues in two adaptations made of the tale Diabólica, written for a journalistic column called A vida como ela é... The objects of this study were the adaptations for the episode O Anjo, of the television series A vida como ela é..., shot in 1996 and directed by Daniel Filho; and the episode Diabólica, directed by Cláudio Torres, part of the movie Traição, shot in 1998. It was observed the historic context of the adaptations, the photography, the art direction and how these resources collaborated, especially, in the composition of the character Alicinha. In the end, it was made a comparison between characters of the television and the movie.

Keywords: literature; movies; television

INTRODUÇÃO

Este artigo visa a analisar a forma como o conto *Diabólica*, de Nelson Rodrigues, foi adaptado para a televisão e para o cinema nacional nos anos de 1996 e 1998, respectivamente. Foram verificados dois tópicos: a maneira como os diretores retrataram o universo rodrigueano em suas produções e, especificamente, o tratamento dado na composição da personagem Alicinha em ambos os meios. A questão é perceber os olhares que a televisão e o cinema tiveram sobre as personagens de Nelson e os mecanismos usados por esses meios para compor as figuras femininas deste escritor. A partir disso, compreender o que é específico da linguagem audiovisual de cada meio.

Nelson Rodrigues está entre os escritores brasileiros mais adaptados para a televisão e o cinema. São 20 filmes entre 1952 e 1999, duas minisséries e um unitário televisivo entre os anos de 1984 e 1996. Portanto, tal fonte de inspiração para vários produtos audiovisuais necessita ser mais bem analisada pelo meio acadêmico, visto que apenas o livro *O olhar e a cena* (2003), do pesquisador Ismail Xavier, investiga com profundidade as adaptações de Rodrigues para as telas. Para desenvolver este trabalho, foram analisadas as duas adaptações do conto *Diabólica*, escrito por Nelson para a coluna diária *A vida como ela é...*, publicada durante dez anos, entre 1951 e 1961, no Jornal *Última Hora*. A primeira adaptação foi realizada em 1996 por Daniel Filho, para o unitário *A vida como ela é...*, que levou para a televisão 40 contos do autor. Os episódios foram ao ar durante o programa *Fantástico*, exibido aos domingos à noite na Rede Globo.

A segunda adaptação é um dos três episódios do filme *Traição*, de 1998, da Conspiração Filmes, que levou às telas dois contos de *A vida como ela é...*: *O primeiro pecado* e *Diabólica*, além da crônica *Anemia perniciosa*, que na produção virou o episódio *Cachorro*, fechando o filme. Arthur Fontes dirigiu *O primeiro pecado*; Cláudio Torres, *Diabólica* e José Henrique Fonseca, *Cachorro*.

De todos os 20 filmes inspirados na obra do autor, somente cinco retratam contos: *A Dama do Lotação*, dois dos três episódios de *Traição* (1998) e *Gêmeas* (1999); cinco foram adaptados de romances *Meu destino é pecar* (1952), *Asfalto selvagem* (1964), *Engraçadinha depois dos trinta* (1966), *O casamento* (1975) e *Engraçadinha* (1980). Somente uma peça mítica *Álbum de família* (1981) foi levada às telas, sendo que o restante dos filmes buscou como inspiração as tragédias cariocas: *Boca de ouro* (1962), *Bonitinha, mas ordinária* (1963), *A falecida* (1965), *O beijo* (1965), *Toda nudez será castigada* (1972), *Os sete gatinhos* (1980), *O beijo no asfalto* (1980), *Bonitinha, mas ordinária* (1980), *Perdoa-me por me traíres* (1983), *Boca de ouro* (1990) e *A serpente* (1990).

Com exceção de *Boca de ouro*, *A falecida*, *Toda nudez será castigada*, *O casamento* e os dois últimos episódios de *Traição*, as outras adaptações de textos de Nelson Rodrigues serviram de fonte, principalmente, por sua carga erótica e mais realista. Muitas vezes, o autor serviu de inspiração para diretores que buscavam apenas histórias chocantes que atraíssem o público pela curiosidade.

Falta ao cinema brasileiro enxergar as outras possibilidades de leitura que o universo rodrigueano tem a oferecer. O crítico Eudinyr Fraga atribui “o fracasso da maioria dos filmes baseados em peças de Nelson ao fato de tentarem visualizá-las sob ótica naturalista que as desvirtua, melhor, as descaracteriza.” (FRAGA, 1998, p.201).

Prova disso é que a maioria dos textos míticos e psicológicos, carregados de sonhos e delírios, ainda segue à espera da sétima arte nacional. Talvez essa ausência de diálogo se deva ao fato da busca do cinema brasileiro pelo realismo, fundamentado na crítica social e política. Além disso, esse fenômeno não se restringe ao cinema. Na televisão, também são os textos mais realistas do autor que prevalecem. Até hoje, apenas os folhetins *Meu destino é pecar* e *Asfalto selvagem* foram transformados em minisséries televisivas, juntamente com os contos de *A vida como ela é...*, cujas características de produção serão apresentadas a seguir.

ANÁLISES DAS ADAPTAÇÕES DE DIABÓLICA PARA A TV E O CINEMA

O conto *Diabólica* traz o tema universal de Nelson: o adultério. A estória começa no dia do noivado de Dagmar e Geraldo. Após a troca das alianças, a moça adverte seu par sobre traição: ela não acredita em fidelidade masculina, mas não admite ser traída por conhecida, amiga, muito menos pela irmã, Alicinha, uma menina de 13 anos. Para a família, Dagmar faz o mesmo alerta. Todos pensam que ela necessita de algum tipo de tratamento psiquiátrico, pois não haveria cabimento em se desconfiar de uma criatura tão angelical como a caçula.

Geraldo, que não dava bola para a menina, passou a prestar atenção no seu jeito. Alicinha percebeu os olhares do cunhado e começou a provocá-lo. Ambos acabam se envolvendo e a garota passa a chantagear o rapaz: se ele não se render aos seus caprichos, ela contará a todos, inclusive para Dagmar, o que houve entre eles.

O rapaz sentia um misto de atração e ódio pela garota e acabou encurralado. A situação tornou-se insustentável e levou-o a cometer um ato extremo: matar Alicinha com um punhal. Ele mesmo entregou-se à polícia e, enquanto estava no distrito prestando o depoimento, Dagmar entrou correndo e gritando na sala. Após agarrar o rosto do noivo e beijá-lo desesperadamente, a moça foi segurada e arrastada para fora do local por policiais. Dagmar dava graças por Geraldo tê-la livrado do tormento que era Alicinha.

Este é um resumo do conto. As análises do episódio *O Anjo*, de *A vida como ela é...* e *Diabólica*, do filme *Traição* não buscarão serem olhares totais e definitivos sobre ambas as obras, mas sim, tentarão estabelecer uma discussão dos enfoques dados sobre o universo rodrigueano na TV e no cinema nos anos 1990. Além disso, a figura feminina principal, Alicinha, será analisada em separado.

DIABÓLICA NO FILME TRAIÇÃO

O episódio apresenta o seguinte elenco principal: Fernanda Torres (Dagmar), Ludmila Dayer (Alicinha), Daniel Dantas (Geraldo) Fernanda Montenegro (Irene, mãe), Jorge Dória (Reinaldo, pai) e Francisco Cuoco (delegado). A primeira impressão que se tem ao ver o filme é de que o diretor Cláudio Torres quis mesmo explorar as características expressionistas de Nelson Rodrigues. Ao contrário do “expressionismo caipira”¹ de *O beijo* (1965), *Diabólica* estabelece um diálogo com o movimento desenvolvido, principalmente, na Europa no início do século XX, que tanto influenciou a obra do escritor pernambucano:

O Expressionismo é, da mesma forma, uma particular maneira de ver: a expressão do homem dilacerado ante o caos universal que o rodeia, manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes. É a tomada de consciência do conflito entre as pseudorealidades do mundo e a realidade interna de cada um, através da dor e do sofrimento (mesmo quando os dissimula na ironia e no derrisório). Nessa acepção pode se manifestar em qualquer época ou período histórico e podemos conotar expressionismo na Antiguidade Clássica, na Idade Média, no Barroco, em todo o desenvolvimento dos séculos XIX e XX. [...] Na Alemanha, o movimento desenvolveu-se avassaladoramente, envolvendo artes plásticas, música, literatura, cinema, teatro. (FRAGA, 1998, p. 19 e 20)

89

O pesquisador Eudinyr Fraga, que fez um apurado estudo das características expressionistas nas peças do dramaturgo em *Nelson Rodrigues expressionista* (1998), destaca que “o enfoque expressionista do escritor é curioso porque, na maioria dos seus textos, nunca perdeu de vista a realidade brasileira e sempre se deixou conduzir pela arguta visão jornalística dos fatos” (1998, p. 203). Cláudio Torres conseguiu levar às telas um pouco dessas características.

Diabólica se inicia já explicitando o caminho diegético que irá seguir. Semelhante a um filme de terror, vemos um homem caminhando na chuva, carregando uma mulher jovem no colo, em meio à escuridão da noite, indo em direção a uma delegacia. Ao entrar no local, todos se espantam com a sua chegada. O homem coloca a menina em uma mesa e se percebe que a garota está morta. O homem começa a ser interrogado. Tem-se início um flashback em que será revelada toda a trama que levou aquela criatura, em uma noite chuvosa, a uma delegacia com uma menina morta.

Segundo Jacques Aumont, “acontece, com frequência, que a ordem de apresentação dos acontecimentos dentro da narrativa não seja, por motivos de enigma, suspense, ou interesse dramático, aquela na qual eles supostamente deveriam se desenvolver.” (1995, p. 116)

No filme todo, o mecanismo do flashback será utilizado para intercalar a narrativa entre Geraldo na delegacia e tudo o que aconteceu anteriormente na vida dele que resultou na morte da garota. Por meio desse mecanismo, estabelece-se também a narração da história pelo personagem Geraldo. Ele é o narrador-personagem e é por meio das memórias dele que o espectador toma conhecimento da trama.

Em *Diabólica*, os vários flashbacks, além de alterarem o tempo da narrativa, conseguem aumentar o suspense em torno da estória, e também servem para explicitar a reflexão e angústia pela qual passa Geraldo ao contar o que lhe ocorreu. Contrariamente ao conto, o filme inicia já revelando o desfecho da estória.

O suspense se cria, exatamente, pela maneira como o enigma em torno da morte daquela menina será contado. A cada parte que Geraldo narra, mais se percebe o seu desespero e culpa. Ele se mostra impotente e fraco diante da situação. A câmera que, em vários momentos, o enquadra de cima para baixo explicita a posição de impotência do personagem. Ele também aparece encolhido e cabisbaixo, fala com uma voz baixa, a qual transmite medo e desorientação.

Mesmo sendo chuvosa, a primeira imagem de um relâmpago torna visível o local onde se passa a ação: o Rio de Janeiro. O clarão do relâmpago mostra o Corcovado, local inconfundível da Cidade Maravilhosa. A música mórbida, os sons de trovoadas colaboram para tornar o ambiente ainda mais lúgubre, cinza. Temos aí uma referência à estética *noir*, que, pode-se dizer, também foi influenciada pelo Expressionismo Alemão.

Assim que o homem chega à delegacia, é dado um primeiro plano no rosto admirado de um funcionário que jogava cartas e fumava no momento. Segue-se um plano geral em toda delegacia com três dos quatro homens em pé e um sentado observando o que parecia impossível de ocorrer em uma noite como aquela.

Não é somente a iluminação que contribui para a expressão das personagens em cena. Na delegacia, desde o prédio, os objetos, móveis e até o figurino de seus funcionários demonstram estagnação e carência de recursos. Apesar da pouca luz, é possível perceber que a pintura das paredes é velha e desbotada. As prateleiras estão repletas de papéis e há apenas máquinas de escrever para a realização da escrita dos interrogatórios. Mesas, cadeiras, todos os objetos possuem cores escuras. O telefone também é de um modelo ultrapassado, bem como as roupas do delegado e de seus subordinados. Alguns ainda conservam o uso de suspensórios, o que pode causar a impressão de que a trama se passa nas décadas de 1950 e 1960. Entretanto, ao longo da estória se percebe que sua narrativa ocorre nos dias de hoje.

É possível afirmar que a composição desse ambiente diegético representa a corrosão da lei e da autoridade, algo presente na literatura de Nelson, que tanto explora a deterioração de instituições como a família e a polícia. A impotência dos policiais no momento em que o homem entra no ambiente carregando a morta também deixa clara a fragilidade daquelas autoridades diante do fato. Entretanto, passado um primeiro instante de inoperância, o delegado vai tomar as rédeas da situação. Mesmo sentindo-se incomodado com a presença de um cadáver no seu local de trabalho, ele conduzirá as perguntas ao homem.

A segunda sequência que merece observação é a que mostra o primeiro encontro entre Geraldo e Alicinha. Essa parte do filme é importante porque nela a personagem tira sua máscara, revela de vez suas intenções com o

cunhado, o que até então não estava claro na trama. Após ser provocado pela menina inúmeras vezes, o cunhado acaba cedendo à tentação.

Assim que percebe que está a sós com a garota na casa dos sogros, Geraldo demonstra nervosismo. Sentado na sala, ele pega uma Bíblia e começa a folheá-la, como se nas páginas daquele livro, sagrado para muitos, ele pudesse encontrar um caminho mais puro para o qual pudesse direcionar seus pensamentos. A santidade do Livro opõe-se à possibilidade de pecado que tanto atormenta o rapaz. Evidencia-se a luta interna dele contra seu desejo pela menina. Ao mesmo tempo, porém, ele não tira os olhos da grande escada que leva ao segundo andar da casa, onde está Alicinha.

Uma cantiga de roda começa a tocar: *Borboleta pequenina*. A infantilidade de Alicinha desperta Geraldo de sua observação da Bíblia. Como que atraído pelo som, ele vai ao quarto da garota. Com aquela cantiga de roda não há com o que se preocupar, pois a cunhada é apenas uma criança mesmo. Temos um corte, e a câmera em um *travelling* vai penetrando no quarto de Alicinha, de onde vem a música. Um plano conjunto revela o quarto da menina, colorido, repleto de bonecas e brinquedos. O quarto é mais iluminado que o restante da casa – principalmente na cama – com tons avermelhados, que se intensificam próximo a um abajur; e azulados, perto das janelas. A claridade na cama induz ao que irá acontecer ali, mesmo que sua cor – branca – remeta a uma pureza. Entretanto, essa pureza do branco entra em choque com o vermelho da luz dos abajures e o azul que vem das janelas. Essas cores no entorno de Alicinha nos dizem que ela é angelical, menina, cercada de bonecas, que ouve cantiga de roda em uma caixinha de música, mas que também se usa desses instrumentos para desviar a atenção da família de seus desejos e sentimentos avançados em relação à idade que tem.

Alicinha, sentada na cama, começa a questionar Geraldo se ele gosta dela. Virado de costas, indo em direção à porta o rapaz para. A música, que não é mais a de roda, aumenta quando ela fala que o cunhado tem medo dela. A câmera está em primeiro plano no rosto de Geraldo, com Alicinha desfocada ao fundo, enquadramento que explicita sua indecisão ao responder às questões da menina. Ele acaba respondendo que gosta muito dela. Olhando para ele em pé, Alicinha começa chorar. A sombra de Geraldo cobre parte da luminosidade do seu rosto no instante em que ela fala em amá-lo até a morte. Ou seja, sua luz de inocência e de puerilidade está se acabando. A sombra que está sendo trazida por Geraldo antecipa o que ocorrerá com Alicinha e o que, de certa forma, ela deseja.

Ao revelar que não saberia viver sem Geraldo, a menina refere-se à possibilidade de os dois morrerem juntos e serem enterrados no mesmo caixão. Neste momento, a sombra do rapaz já tomou conta de Alicinha, pois ele está abraçado a ela. A cena é cortada com closes do rosto do delegado com expressão de desaprovação. Esses *takes* expressam a surpresa do policial ao ouvir

a estória de paixão mórbida de Alicinha pelo cunhado e, ao mesmo tempo, expressa a indignação e nojo em relação ao homem à sua frente. Após isso, os cunhados se beijam e a menina avisa Geraldo que ele nunca encontrará amor como o dela. A garota empurra o rapaz para sua cama, a câmera se afasta e a porta do quarto se fecha, revelando que Geraldo cederá totalmente à menina e selará o fim da sua inocência.

Ao mesmo tempo em que a garota representa uma figura inocente à família, ela se revela para o ser amado Geraldo e sua rival – Dagmar. Ela entrega seus sentimentos ao cunhado e deixa claro à irmã que não está disposta a ser a outra. Isso fica evidente quando, em um confronto entre ambas, Alicinha diz que casamento até na porta da igreja se desfaz. Essa ação da garota, de se mostrar verdadeira com o que sente, se evidencia na representação dela em relação ao restante da família. Os contrastes começam entre seu quarto, que é colorido, bem iluminado, e a casa que, assim como a delegacia, é mal iluminada.

Grande, com mobília escura, o ambiente da residência ostenta uma decoração retrô, com cores apagadas, que se revela timidamente. Apesar disso, percebe-se que se trata de uma família abastada, principalmente devido à moradia grandiosa, imponente. Mesmo não sendo pobre como a delegacia, a casa, entretanto, não se difere muito dela esteticamente, pois, ambas são escuras, apagadas, mórbidas. No ambiente da lei, há corrosão; no familiar, também.

Conforme Graeme Turner, há dois objetivos principais na iluminação cinematográfica: “o primeiro é expressivo – estabelecer um estado emocional, dar ao filme uma ‘aparência’ [...] ou contribuindo para detalhes da narrativa, como caráter e motivação” (1997, p. 60). O outro objetivo é o do realismo. Se essa meta for bem sucedida, conforme a autora, os atores estarão tão naturais e discretamente iluminados que o espectador não perceberá a iluminação como uma tecnologia à parte. No caso de *Diabólica*, a função da iluminação segue o primeiro motivo: criar um estado emocional diante da ação, compor as personagens e explicitar muito de suas angústias, bem como ocultar muitas delas.

O uso da luz baixa nos ambientes, especialmente no rosto das personagens contribui para sugerir o caráter emocional das criaturas de *Diabólica*. As incertezas, a traição, o ciúme, o ódio entre as irmãs, a paixão, o desejo de Geraldo por Alicinha, o medo, enfim, todos esses atos e sentimentos estão lá, entre sombras, um tanto ocultos até o final da trama, mas a escuridão dos ambientes, os objetos pouco expressivos criam a impressão, desde o início do filme, que o maior conflito daqueles seres é com eles mesmos.

Além disso, existe uma certa ambiguidade no contexto temporal em que se desenrola a estória de *Diabólica*. O figurino e objetos, como uma câmera filmadora moderna na festa de noivado, identificam que a trama acontece nos dias de hoje. Entretanto, a precariedade dos ambientes, como a delegacia, e a decoração antiga e arcaica da casa da família, demonstram um

certo atraso. É como se eles estivessem presos ao passado, vendo o mundo à sua volta e seus sentimentos ruírem. A evidência de todas essas angústias aparece na sequência final do filme.

Mas antes disso, é preciso salientar a sequência em que Geraldo mata Alicinha. Na noite do casamento, ambos estão em um quarto de motel. Ele, com as roupas da cerimônia; ela com um vestido de noiva. Geraldo irritado grita com Alicinha, afirmando que fez todas as vontades dela mas que, naquela noite, ia se casar com Dagmar e que tudo estaria acabado. A cunhada não aceita, dizendo que no altar contará tudo à irmã.

O quarto do motel é enquadrado, inicialmente, pelo lado de fora de uma janela, o olhar voyerista do espectador vai aos poucos penetrando no ambiente. Quando a câmera se aproxima, percebe-se que a mulher vestida de noiva é Alicinha. Ao mostrar o quarto, em um plano conjunto, vê-se que há a predominância de uma luz avermelhada, principalmente na cama, em contraste com uma luz azulada nas janelas. Essa iluminação é semelhante àquela do quarto de Alicinha. Lá, entretanto, a luz vermelha é mais tímida, enquanto que no motel, o encarnado é intenso, chegando a refletir na pele das personagens. O vermelho remete à paixão e, ao mesmo tempo, ao pecado. Simboliza que Geraldo está totalmente entregue à tentação, diferente do encontro no quarto da menina, quando ele lutava para resistir às provocações da garota.

Sentado na cama, o rapaz movimentava nas mãos o cordão com a cruz de prata que pertence a Dagmar, como se estivesse pensando o que fazer com ele. Alicinha está excitada, sente-se dona da situação por ter conseguido fazer com que o amante comprasse um vestido de noiva e uma aliança para ela, ou seja, ela começa a representar a tomada do lugar da irmã. Quando o rapaz diz que está tudo acabado, ela empurra-o para a cama. Sobre ele, afirma que nada está terminado. Há três espelhos redondos atrás da cama que triplicam a imagem de Alicinha sobre Geraldo. Ao mesmo tempo que explicitam a dominação da garota sobre o homem, as três imagens destacam a ambiguidade daquela menina, há várias Alicinhas em uma só.

No instante em que diz a Geraldo que contará tudo à irmã no altar, o rosto de Alicinha recebe uma iluminação mais clara, em tom mais avermelhado. Enquadrados em um primeiro plano, ambos recebem o mesmo tom de luz. A câmera se desloca para a face de Geraldo no momento em que ele revela a intenção de matá-la e explicita a confiança dele no que está dizendo. O vermelho está em ambos, logo, o pecado também. O contraste se dá quando Alicinha retira o cordão com a cruz de prata da cama vermelha. A claridade do objeto santo se opõe ao vermelho encarnado e libidinoso do móvel principal naquele quarto de motel.

Segurando o cordão e pedindo para ser chamada de Dagmar, Alicinha está rodeada de luzes – em sua maioria claras – vindas do globo de boate que há no quarto. Geraldo se aproxima dela e toma o cordão das mãos da menina,

dizendo que ambos estão doentes. Um misto de luzes intensas, claras e avermelhadas, atinge os dois quando o rapaz inicia o estrangulamento. Não há mais volta para ele. *Os closes* em Geraldo revelam a confiança que ele deposita na ameaça à garota. O rapaz mata porque só assim conseguirá se livrar do que lhe causa tormento, culpa. Há um corte na cena e visualizamos novamente Alicinha de fora do quarto pela janela. Só que agora ela não está feliz como antes, sua vida está se esvaindo por meio de um objeto símbolo do sagrado, um objeto que, naquele momento, confirma a prova de amor que Geraldo está dando a Dagmar.

Há a necessidade, também, de se observar a maneira como Alicinha é assassinada. No conto, Geraldo mata a cunhada com um punhal, arma que simboliza poder, força e dominação masculina sobre a mulher. Em diversas histórias de *A vida como ela é...* aparecem assassinatos com facas e punhais. Nelson, que foi também repórter policial, tirava muito desses detalhes mórbidos do dia-a-dia dos fatos que cobria e daqueles que lia nas páginas dos jornais. Porém, no filme, a menina é estrangulada não com as mãos, mas sim com um objeto pertencente a sua maior rival.

No final do filme, a família chega à delegacia e vê Alicinha morta. Enquanto a mãe se abraça à filha em prantos, o pai chama Geraldo de canalha. Dagmar corre para os braços do noivo que lhe entrega o cordão, dizendo que matou a menina. A noiva, com os olhos marejados, dá graças a Deus, coloca o cordão no seu pescoço e beija o noivo com fúria. De repente, a mãe revela que Alicinha não era filha de Reinaldo, mas de um amante. Enquanto Dagmar grita por Geraldo diante de uma cela; a mãe, histérica, berra a existência do amante.

Nesse momento, muito do que estava implícito e entre sombras na narrativa se revela. O ambiente segue representado da mesma forma como no início. É a delegacia velha, escura, sem grandes recursos. Ainda o corpo de Alicinha é o ponto maior de iluminação. Mas, há outro ponto que irá receber maior claridade. Ao se beijarem desesperadamente, Dagmar e Geraldo recebem mais luz. Como se somente naquele momento, o amor deles tivesse sido revelado e provado. Um close no rosto da noiva enfoca a satisfação pela confirmação do amor de seu homem. Nesse instante, também, fica explícito o grau do ciúme e do ódio que Alicinha despertava na irmã.

Quando a mãe começa a gritar “Sem-vergonha!”, Reinaldo, o pai, perde o controle com Dagmar e pergunta quem era a sem-vergonha naquele momento. A filha responde: “Nós todos”. É evidente aqui a relação existente com uma fala do personagem Peixoto, da peça *Bonitinha mas ordinária*: “Toda família tem um momento, um momento em que começa a apodrecer. Percebeu? Pode ser a família mais decente, mais digna no mundo. E lá um dia, aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo.” (RODRIGUES *apud* FACINA, 2004, p. 288).

A mãe, ao revelar sobre o amante, também havia perdido a vergonha de mostrar o que sentia e mostrar a outra face, que até aquele momento omitiu

do marido. Geraldo é levado à cela do ladrão boliviano – outra referência, agora a um personagem da peça *Toda nudez será castigada* – com Dagmar correndo e gritando juras de amor. Ao mesmo tempo, a mãe segue soltando a voz sobre seu amante.

Há um corte e a câmera dá um plano conjunto do ambiente em que estão os personagens em ações simultâneas, o som aumenta em meio à gritaria das mulheres. A situação é catártica. O enquadramento final do interior da delegacia mais parece o de um palco teatral, o que se evidencia não somente pelo movimento da câmera, mas também pela interpretação dos atores que extrapola o naturalismo cinematográfico.

Se durante todo *Diabólica* outros elementos foram usados para compor e sugerir as características da *persona* desses seres – iluminação, cenário – de maneira mais sutil, no final as personagens não só comprovam as impressões como vão além, se revelam ainda mais sofridas e ambíguas que o obscurantismo mostrado no ambiente ao seu redor supõe.

DIABÓLICA EM *A VIDA COMO ELA É...* NA TV GLOBO

No unitário *A vida como ela é...* o episódio que traz o conto *Diabólica* recebeu o nome de *O Anjo*. Nesse jogo de palavras já há uma relação à imagem que a personagem principal da estória construirá diante do público. Alicinha será mesmo o anjo que todos em torno dela imaginam que ela seja? O elenco desse episódio conta com os seguintes atores: Gabriela Duarte (Alicinha), Cláudia Abreu (Dagmar), Fábio Sabag (Geraldo), Rosamaria Murtinho (mãe), Ivan Cândido (pai) e Tônico Pereira (delegado).

A sequência inicial acontece no dia do noivado de Dagmar e Geraldo. Em meio à festa na casa da família, Dagmar fala ao noivo sobre traição. Afirma saber que não existem homens fiéis, mas reitera que não irá aceitar nunca uma traição com parente, muito menos com a irmã Alicinha. Geraldo concorda com a noiva que a menina será uma mulher muito bonita, mas ri do ciúme da amada. Enquanto eles conversam, Geraldo observa Alicinha entre os convidados, segurando uma flor amarela.

Quando o casal conversa, eles estão enquadrados em um plano médio, com a festa ao fundo desfocada. Quando começa a falar de Alicinha, Dagmar ao lado do noivo, vira-se de costas para ele e de frente para a câmera. Geraldo, por sua vez, está virado para a festa observando e comentando sobre a beleza de Alicinha. Há muitas sombras entre os dois durante o diálogo. Porém, quando a câmera enquadra Alicinha, com um vestido azul segurando uma flor amarela, que ela pegou de um vaso, olhando para Geraldo, um contraplano traz o rosto do rapaz, mais iluminado do que quando conversava com a noiva. Este enquadramento destaca que Geraldo vê a cunhada de maneira diferente àquela que tentava mostrar durante a conversa com Dagmar.

O olhar de Alicinha para ele também explicita que ela não o enxerga como cunhado. Quando vê que está sendo observada, a menina corresponde o olhar, cheirando a flor, um ato que pode significar puerilidade, porém, ao se perceber qual é o ponto que está atraindo a visão da garota, descobre-se o quanto aquela ação delicada de cheirar a flor está sendo usada para atrair ainda mais a visão de Geraldo.

Há um corte para o jardim da casa, onde Dagmar mais uma vez intimida Geraldo. Eles estão em um ambiente com rara luz e muitas sombras. Ou seja, a escuridão, nesse caso, salienta que Dagmar não está simplesmente tendo uma crise de ciúmes, mas estabelecendo um pacto com o noivo. As sombras em torno dela mostram que não é apenas a beleza da irmã que a incomoda, mas a própria Alicinha.

O jogo de luzes e sombras do começo desse episódio já traz muitas das características que foram exploradas na iluminação de toda *A vida como ela é...* Segundo o diretor de fotografia, Edgar Moura, a ideia era fazer uma iluminação com efeito de janelas, de projeções de luzes, de sombras². O diretor geral Daniel Filho explica qual clima pretendia alcançar com essa iluminação: “A minha ideia é que tivesse um clima de cinema *noir*. Que mesmo que eu não dissesse que era passado nos anos 1950 a gente sentisse os anos 1950 em volta da história.”³ Além da iluminação, o que contribui para a definição do momento histórico dos episódios é o figurino e a direção de arte. Mesmo que Filho afirme que ambos são atemporais, fica difícil compreender que aquelas histórias poderiam acontecer nos dias de hoje. Pode-se afirmar que em todo unitário há uma aura dos tempos em que *A vida* foi escrita: entre os anos 1950 e 1960.

A casa da família também traz características de uma decoração da primeira metade do século XX. Grande, bela, com cores claras e rodeada por um verde e bem cuidado jardim, a casa em nada lembra a moradia escura de *Diabólica*, em *Traição*. Porém, em certos aspectos ambas são semelhantes: são grandes e de famílias abastadas. Isso demonstra que o foco segue sendo a classe média alta, os “gran-finos” que Nelson tanto criticava. No conto, o autor, em nenhum momento revela qual a classe social daquela família. Os dois diretores, no entanto, Cláudio Torres e Daniel Filho, resolveram dar esse enfoque para o texto, ou seja, de abordar a degradação familiar nas classes mais abastadas.

Outro ponto que deve ser destacado é a existência de um narrador-observador na estória. Ele é extra-diegético, o comentador externo, segundo definição de Christian Metz.

O espectador vê imagens que foram, obviamente, selecionadas (poderiam ser outras imagens) e organizadas (a ordem poderia ser outra). De certa forma, ele está folheando um álbum de fotografias predeterminadas, e não é ele quem vira as páginas, mas algum “mestre de cerimônias”, algum “grande criador de imagens”. (METZ *apud* COSTA, 2001, p. 17).

Com base nessa citação de Metz, pode-se dizer que o narrador de *A vida como ela é...* na TV cumpre o papel de “mestre de cerimônias”, pois, além de contar ele também explica certas partes da narrativa de *O Anjo* e apresenta um comentário, o que veremos mais adiante. Nessa obra audiovisual, o narrador não possui neutralidade diante da narrativa, aproximando-se daquilo que Sarah Kozloff explica:

Sarah Kozloff chama a atenção para um equívoco que frequentemente se comete na distinção entre “contar” e “mostrar”. De acordo com a autora, “mostrar”, pode implicar, para alguns teóricos [...] que a imagem apresenta uma espécie de “significado puro”, como se ela chegasse ao espectador sem a intermediação da personalidade e da ideologia de um narrador como o literário. Ocorre que no cinema, a imagem está submetida à manipulação através de recursos como iluminação, posicionamento de câmera e cenografia, além da utilização da montagem tanto clássica como eiseinsteineana da criação de significados. Assim, o narrador tipicamente cinematográfico, aquele que “mostra”, não é um mecanismo neutro, ao contrário, ele é também capaz de veicular valores culturais e ideológicos. (KOZLOFF *apud* COSTA In: RAMOS et al, 2001, p. 17 e 18).

O narrador de *O Anjo* não faz questão de ser neutro, uma vez que chega a comentar aquilo que conta. Há também outro ponto a ser destacado na análise da voz-over. Ela também acentua termos e expressões do texto rodrigueano, ou seja, imprime um caráter literário ao ambiente diegético. O narrador consegue por meio dessa exploração do texto do autor familiarizar ainda mais o espectador com a fala daqueles personagens e do universo de Nelson Rodrigues, conduzindo seu olhar pela obra.

A sequência do encontro entre Alicinha e Geraldo acontece no escritório em que o rapaz trabalha – assim como no conto. Enquanto em *Diabólica*, Geraldo entra no quarto, no ambiente, de Alicinha, aqui se dá o contrário. É ela que invade o território do cunhado. Pode-se dizer que a personagem do unitário é mais ousada que a do filme.

A menina chega, vestida de colegial, e pergunta se o cunhado tem medo dela. Em seguida, a garota começa a se insinuar para ele, mostrando os seios. Os dois se beijam e Geraldo cede à tentação e possui a cunhada no próprio local de trabalho. Ao ir embora, Alicinha intima Geraldo, dizendo que ele é dela também. O cunhado, paralisado, a chama de demônio.

Nesse momento do episódio, fica evidente a força manipuladora que Alicinha exerce sobre Geraldo. Ao chegar na sala dele, ela se senta sobre a mesa e fica em uma posição superior a ele no enquadramento. A iluminação mais forte no rosto da menina destaca que essa superioridade não é somente física, mas também psicológica. Após o beijo, ocorre o sexo, que não é representado pelos atores, apenas subentendido. Quando a garota se despede e ameaça Geraldo, há um close na face transtornada do rapaz. Ele sussurra a palavra “demônio” e retira de vez a máscara de menina inocente e ingênua de Alicinha, defendida pela família e referida, ironicamente, pelo título do episódio.

Em *O Anjo*, os pais também veem a caçula como a criatura pura, que não conhece o amor. O pai chega a exclamar que uma irmã está acima de qualquer suspeita. Mas, nesse episódio, assim como no conto, outros parentes entram em cena para acalmar a ciúmeira de Dagmar. Todo núcleo familiar, primos, tias, estavam engajados na defesa da moral e da paz entre as irmãs. Para defender a imagem do lar, todos se uniam.

A sequência em que Geraldo mata Alicinha acontece na casa da família. A garota liga para o cunhado, pedindo para que ele venha rápido vê-la. Ao chegar à casa, ambos estão sozinhos, e a menina propõe ao rapaz que ele a leve até a cama de Dagmar. Geraldo não aceita. Mesmo assim, ele deita-se com ela na cama da noiva. Após beijá-la, o cunhado alisa o pescoço de Alicinha e começa a estrangulá-la até a morte. O ambiente é claro. A cama é branca, o que remete à pureza, com almofadas amarelas e rosas. Acima da cama, tem a imagem de uma santa, o que contrasta a pureza de Dagmar com os desejos impuros de Alicinha.

Ao sentar-se na cama, a menina começa a encarar Geraldo. O close nele destaca que ele parece fora de si. A mudança da música também evidencia que algo fora do normal está prestes a ocorrer em cena. No close, inicia-se o som do tic-tac de um relógio. A passagem do tempo indica que aqueles minutos irão mudar para sempre a vida de Geraldo. Ambos se encaram, e, pela primeira vez, o rapaz está superior à cunhada – ela deitada na cama se insinuando e ele em pé na entrada do quarto.

Esta inversão mostra que o homem irá assumir o controle da situação e, desta vez, não cederá aos caprichos de Alicinha. Quando começa a estrangular a menina, a câmera está em primeiro plano na garota, sob Geraldo, desesperada diante do que ele está fazendo. Nesse instante, a câmera desfoca do rosto de Alicinha para destacar um porta-retratos que tem ao fundo, na beirada da cama. Na foto, em preto e branco, aparecem as irmãs Dagmar e Alicinha.

Em *Diabólica*, do filme *Traição*, Geraldo vinga Dagmar, sobrepõe seu amor ao desejo por meio do instrumento que usa para matar Alicinha: o cordão com a cruz de prata que a noiva lhe entregou como amuleto de proteção. Já em *O Anjo*, a força de Dagmar é simbolizada no quarto. Ao deparar-se com a possibilidade de trair a noiva no próprio leito desta, em meio aos seus objetos, ao seu cheiro, o rapaz se desespera e expressa sua crise de consciência. Aquela traição já tinha ido longe demais e precisava acabar. O poder de Dagmar sobre Geraldo fica evidente no plano detalhe dado no porta-retratos, ou seja, as duas irmãs estavam na foto, mas apenas um delas poderia seguir existindo e o rapaz fez sua escolha.

É preciso explicar, também, o papel do narrador como guia da história. Em *Diabólica*, é o narrador-personagem Geraldo que conta a trama. Não se ouve a voz dele, mas a narração se dá pelos flashbacks, que representam da memória do rapaz e o que ele conta ao delegado. Já em *O Anjo*, desde o início,

Geraldo afirma para Alicinha que ama Dagmar. Porém, em um momento do episódio o narrador-observador fala que, ao mesmo tempo em que se sentia atraído pela cunhada, o rapaz tinha-lhe ódio. Ou seja, a voz-over nos diz que aquele homem não demonstra apenas culpa pela traição, mas começa a alimentar um sentimento de repulsa por aquela que o levará à desgraça.

Outro momento em que o narrador vai além da simples narração da trama é no final. Após Dagmar gritar e dar graças, na delegacia, por Geraldo ter matado a irmã: a voz-over explica a atitude inesperada da moça: “Qualquer coisa que lhe garantisse o seu homem, até mesmo o assassinato da irmã, seria uma alegria para Dagmar. Coisas da vida...”⁴. Ele explica e ainda dá seu comentário. Sabe-se que não há narrador totalmente neutro, porém, quando este precisa explicar a ação desta forma é porque espera, além de opinar, conduzir a compreensão do espectador.

Talvez por ser veiculado na televisão, em um programa de grande audiência, fez-se necessária a construção de um narrador que também assumisse uma posição didática no episódio. Apesar de toda popularidade de Nelson Rodrigues, a ideia era fazer com que as pessoas que nunca tivessem tido contato com os personagens do escritor fossem se familiarizando com o seu universo.

99

AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA, CINEMA E TELEVISÃO

No livro *Literatura, cinema e televisão* (2003), Randal Johnson argumenta que são inúmeras as relações entre literatura e cinema, não somente no campo das adaptações, mas também no aparecimento de referências literárias em filmes. Segundo o autor, é comum que leigos e até críticos insistam na ideia de que uma adaptação cinematográfica deva manter “fidelidade” à obra que a originou, o que resulta em julgamentos equivocados que valorizam o texto escrito sobre o imagético. Para Johnson, as diferenças entre obra literária e adaptação cinematográfica não representam problemas para aqueles que não conhecem o original literário; histórias pouco conhecidas também são menos questionadas em suas adaptações:

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz do filme, baseadas na sua própria leitura do original – é falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). (JOHNSON In: PELLEGRINI et al 2003, p. 42).

Uma obra audiovisual consegue unir, ao mesmo tempo, tudo isso (linguagens visual e verbal, imagem em movimento, som, cor), ação que um texto só pode fazer separadamente e por meio da narrativa verbal. Aquilo que o

escritor pode levar duas páginas para descrever, o diretor consegue apresentar com um simples *travelling*. O mesmo pode ser feito em relação às personagens. Não há necessidade de falar sobre elas no filme, quando há a ação do ator para mostrar as características psicológicas.

O mais importante, portanto, não é insistir na necessidade de equivalências entre livro e adaptação, como um pacto de semelhança artística estética com o texto literário, mas, analisar a obra audiovisual, seja ela cinematográfica ou televisiva, como uma leitura possível que o diretor fez de determinado livro, com suas próprias visões da estória. Ao retirar certos elementos da obra, o cinema pode salientar outros significados desta que até então não haviam sido observados, ou até tentar simplificá-la para um público mais amplo.

O diretor observa a obra literária e procura reinventá-la; busca elementos, formas de recontá-la ao seu modo, agrega outros elementos. Um desses casos pode ser a adaptação para o cinema do romance *Laranja Mecânica*, de 1962, escrito pelo inglês Anthony Burgess. Ao contar a saga futurista de Alex e de seus amigos, o diretor norte-americano Stanley Kubrick buscou cores (como a representação da casa de Alex) e cenários lúgubres (como a Leiteria Korova) que em momento algum são descritos de tal forma no livro. Peculiar também é o modo como protagonista foi construído por Kubrick, segundo observação de Ariadne Costa, no artigo *Os narradores de Laranja Mecânica: A ambivalência narrativa no filme de Kubrick*.

[...] há em *Laranja Mecânica* uma ambivalência que consiste em retratar o protagonista como uma figura ao mesmo tempo cruel e simpática, hedonista e imoral, brilhante e digna de piedade. A complexidade de sua personalidade se reflete na estrutura da narrativa e mesmo na *mise-en-scène*. Da linguagem do narrador verbal à montagem, os elementos fílmicos parecem todos se envolver na construção da ambiguidade. É graças à ambiguidade e ao estranhamento típico de seus trabalhos que Kubrick tem sido classificado como um autor modernista. A visão do próprio diretor denuncia o projeto de uma obra complexa, que não oferece respostas prontas ou interpretações uniformes: “Eu acho que um filme ou uma peça, para dizer qualquer coisa verdadeira sobre a vida, tem que fazer isso muito obliquamente, de forma a evitar conclusões fáceis ou ideias fechadas” (citado em Garcia-Mainar, 1999). A ambiguidade foi uma escolha consciente que se vê plenamente realizada em *Laranja Mecânica* (COSTA In: RAMOS et al, 2001, p. 21 e 22).

Ao transpormos essa discussão de ambivalência e ambiguidade proposta por Costa para as adaptações do conto *O Anjo* (o episódio homônimo de *A vida como ela é...*) e o filme *Diabólica* percebe-se que na televisão a ambivalência predomina na construção das personagens, enquanto que no cinema a ambiguidade é o ponto explorado. Em *O Anjo* os personagens alternam comportamentos, enquanto que em *Diabólica* a representação dos atores prima pela opacidade, é repleta de lacunas que se revelam apenas no final. Essas construções se devem, sobretudo, às características dos meios a que se destinam – TV e cinema.

Embora tenha sido rodado em película, *A vida como ela é...* primou por manter a linguagem ágil da crônica de jornal, principalmente para estabelecer um diálogo com o público do programa em que seria exibida.

Nelson Rodrigues Filho me falou de fazermos *A vida como ela é...* na televisão. Foi essa a ideia que eu tentei vender. Ela seria uma crônica diária como era no jornal. [...] A ideia de fazer no Fantástico foi do Boni (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, diretor de TV) e eu achava que se fizéssemos em tape nós estaríamos entrando no meio de um programa de variedades, com muitas seções, ele poderia se perder naquele mundo. Como eu tinha tido a experiência fora da TV Globo, fazendo *Confissões de Adolescente* em filme, eu vendi a ideia de que fizéssemos em filme porque dava uma qualidade diferente, chamava uma atenção. Então fizemos em 35mm.⁵(FILHO, 1996).

Mesmo sendo um produto feito especialmente para a TV, a preparação, o laboratório dos atores na composição das personagens exigiu trabalho semelhante ao que é feito no cinema. Além disso, *A vida como ela é...* foi gravado em película, contrariando a regra dos seriados na TV, que geralmente utilizam o videoteipe. Embora tenha essas características cinematográficas, a atuação dos atores seguiu o passo da interpretação televisiva, mais comedida que a do cinema:

O ator de televisão, apesar de saber onde a câmera está, tem que representar para quem está contracenando com ele, sem extrapolar suas emoções, seus gestos ou sua voz para além da distância que os separa. Caso contrário estará sendo *over*, representando para além dos atores com que está contracenando (FILHO, 2001, p. 280).

Se na TV recomenda-se que se evite a interpretação *over*, no cinema ela pode funcionar, desde que inserida em um contexto. Justamente essa foi a escolha de Cláudio Torres no final catártico na delegacia.

A PERSONAGEM ALICINHA NO CINEMA E NA TELEVISÃO

Segundo Beth Brait, as personagens são seres existentes no mundo da linguagem, mas possuem características humanas, uma vez que os escritores misturam seus mundos real e imaginário na construção dessas criaturas:

A sensibilidade de um escritor, a sua capacidade de enxergar o mundo e pinçar nos seus movimentos a complexidade dos seres que o habitam realizam-se na articulação verbal. Nesse mundo de palavras, nessa combinatória de signos, o leitor vai se alfabetizar, vai ler o mundo e decifrar a sua existência. Nos olhos de ressaca de Capitu, assim como na ambiguidade de Diadorim e Riobaldo, o leitor vai perseguindo, palavra a palavra, traço a traço, uma construção que, pelo seu encaideamento particular, garante a sua própria existência, a sua independência, criando os seus referentes e abrindo um mundo de leituras. (BRAIT, 1985, p. 66 e 67).

As personagens possibilitam inúmeras interpretações, assim como tudo o que lemos a nossa volta. É importante salientar que, ao construir seus seres, um autor pode recorrer à gama dos tipos por ele já criados. Na literatura de Nelson Rodrigues, se tem a impressão de que todos os personagens carregam

as características de todos ao mesmo tempo, uma vez que os tipos são recorrentes bem como suas problemáticas. Alicinha não foge à regra. Podemos aproximá-la da Glorinha, de *O casamento*; da Geni, de *Toda nudez será castigada*; da Glória, em *Álbum de família*; da Engraçadinha, de *Asfalto selvagem*.

Todas as mulheres citadas acima têm uma característica em comum: elas amam, sofrem, mas aceitam seus sentimentos, mesmo que estes estejam fora dos padrões sociais e morais de sua época. Especialmente em *Diabólica*, é salientado o amor doentio de Alicinha por Geraldo, que chega a propor um pacto de morte ao amado. Em *O Anjo*, a menina manifesta com mais intensidade, ao contrário do amor, um sentimento de posse em relação ao noivo da irmã, dizendo que o rapaz pertence a ela também. Em ambos os casos, porém, é evidente a segurança que a personagem possui em expressar seus sentimentos e, por meio deles, obter o que quer.

A mistura do anjo e do demônio, que começa a se delinear já nos títulos do episódio televisivo e do filme, é salientada tanto na personagem da TV como na do cinema. Os trajes de colegial, os brinquedos, a delicadeza e candura perante os pais aparecem no filme e no unitário. Porém, é preciso destacar como a iluminação em *Diabólica* confere uma aura especial a Alicinha em contraste com as sombras em que aparecem o restante das personagens. Morta, a menina segue mais bem iluminada, pois ela sempre foi mais verdadeira que os demais, mesmo mantendo aparências para a família. Isso porque não ocultava seus sentimentos do ser amado, no caso Geraldo, e da maior rival na conquista desse amor: Dagmar.

Já em *O Anjo* não há tanto destaque para as diferenças entre Alicinha e o restante da família, mas sim entre esta e Geraldo. Por meio do enquadramento de câmera em que ela é mostrada sempre acima do amante, pode-se perceber seu poder manipulador sobre ele. Apesar de que no momento do crime, Geraldo consegue impor-se sobre a menina. Nas duas adaptações, contudo, é verificado o enfoque do contraste em relação à irmã. Dagmar é a pureza, o bem, o amor verdadeiro, a mulher para se ter como esposa, o caminho que Geraldo deve seguir para se redimir de sua culpa. O cordão com a cruz de prata de Dagmar é o que mata Alicinha em *Diabólica*; a cama de Dagmar, com a presença da imagem dela em um retrato e com um quadro de uma santa pendurado na parede, é o local onde Alicinha é assassinada em *O Anjo*.

O cordão com a cruz em *Diabólica* e a imagem da santa em *O Anjo* relacionados a Dagmar salientam a aura de santidade desta em contraste com o pecado de Alicinha. Em ambos há a presença, a influência da noiva, que, apesar dos esforços da irmã, consegue mais êxito em manipular e comandar Geraldo.

Assim como no conto, ambos os diretores mantiveram o fim de Alicinha pelo assassinato. A morte da garota segue o estereótipo da mulher ousada, fora dos padrões, que precisa ser eliminada. Porém, por meio deste mesmo estereótipo é que Nelson e os autores do filme e do seriado perfazem

uma crítica à família e às representações desta na sociedade, sendo que no cinema essa crítica foi mais explícita do que na TV, seja pelas escolhas estéticas, seja pelas narrativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre alguém como Nelson Rodrigues é uma tarefa difícil. Acredito que não é necessário tentar explicar essa afirmação, uma vez que neste artigo, mesmo que incompleto, é possível compreender um pouco da importância que a obra desse escritor teve em todo século XX e como ela dialogou com outros meios de expressão, no caso o jornal, o cinema e a televisão.

Nelson tornou-se popular principalmente pela relação com esses meios. Nos anos 1990, não tivemos um número elevado de adaptações de sua obra para o cinema e a TV em comparação com as décadas de 1970 e 1980. Porém, as que foram analisadas nesse trabalho estabeleceram um diálogo profundo e, principalmente, intertextual com toda a obra do escritor.

Como também já foi percorrido neste artigo, *Diabólica* e *O Anjo*, assim como toda literatura rodrigueana, não se resumem à exploração gratuita do sexo. Pode-se afirmar que o primeiro explorou, por meio de um diálogo com o Expressionismo, muito das características desse movimento artístico na obra de Nelson. A representação do homem em conflito consigo, dilacerado, perdido no mundo e em seus sentimentos está presente durante todo filme. Para esse mergulho na obra do escritor, foi profícua a intertextualidade realizada com outras obras suas, principalmente as da dramaturgia. Ou seja, não foi apenas a adaptação de uma obra, mas um mosaico de trechos de outros textos, bem como de personagens.

Por outro lado, em *O Anjo* e em toda *A vida como ela é...* da TV percebemos uma busca maior pelo Nelson folhetinesco das páginas de Última Hora. É impossível dizer que não houve exploração de todo universo literário do autor na tela, uma vez que vários de seus textos serviram de laboratório para os atores. Entretanto, os episódios mantiveram uma certa fidelidade, se é que este é um termo correto em se tratando de adaptações literárias para a TV e o cinema, com os contos. Houve, especialmente, por meio do uso do narrador-observador, um destaque do vocabulário, das expressões características de Nelson, aliado à representação dos tipos clássicos de *A vida*: o canalha, o marido traído que aceita ser enganado, a adúltera, a fofoqueira, o suicida, entre outros.

Pode-se dizer também que os personagens televisivos são mais ambivalentes e os cinematográficos mais ambíguos. No caso do filme, principalmente a iluminação e os enquadramentos de câmera colaboraram para estabelecer a ambiguidade dos seres. Já na TV, o narrador-observador contribuiu para caracterizar a ambivalência dos personagens.

É possível afirmar, também, que a representação na televisão tornou *A vida como ela é...* mais popular entre as gerações que não tiveram conhecimento da série pelas páginas do jornal. Além do que, a maioria desses textos seguem no ostracismo, uma vez que apenas uma pequena mostra dos quase dois mil contos escritos em dez anos foi publicada em livro.

Sobre a construção da personagem Alicinha, não podemos afirmar que Nelson Rodrigues e as adaptações cinematográficas e televisivas baseadas na obra deste autor seguiram sempre à risca o estereótipo da mulher fora dos padrões morais que precisa ser extinta. Como já foi dito, tanto o autor quanto os diretores se valeram dessa estereotipia para explicitar a corrosão familiar.

O escritor pernambucano desenvolveu tipos femininos variados, desde os que sucumbem às convenções, até aqueles que pouco se importam com elas. Ao mesmo tempo em que vemos Alicinhas, Genis, Engraçadinhas, nos deparamos com Senhorinhas, Leninhas, Judiths, Lídias que extravazam seus sentimentos perante a sociedade. A própria Engraçadinha situa-se nos dois exemplos, pois, após sofrer ao lado de um marido que não amava, ela redescobre o amor e a si mesma.

Nessas duas adaptações audiovisuais dos anos 1990, se observam dois olhares distintos sobre a mesma personagem e em dois meios diferentes: televisão e cinema. Entretanto, vê-se que ambos enriquecem a já variada galeria de tipos femininos rodrigueanos do audiovisual brasileiro. Se essas representações não possuem a força de trabalhos realizados por atrizes como Fernanda Montenegro e Darlene Glória, como Zulmira e Geni, respectivamente, elas conseguem estabelecer novas leituras da obra do escritor em sintonia com o momento em que vivemos e nos mostram que as temáticas femininas do *Anjo Pornográfico* continuam atuais. Ao mesmo tempo, nos mostram as demandas específicas de cada meio e como isso se traduz nas obras analisadas.

NOTAS

¹ Termo utilizado pelo então crítico Rogério Sganzerla, ao se referir às características do filme de Flávio Tambellini.

² MOURA In: A VIDA COMO ELA É. Produção e direção geral de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1996. 2 DVDs (7h30min).

³ FILHO In: A VIDA COMO ELA É.

⁴ WILKER In: A VIDA COMO ELA É. Produção e direção geral de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo.

⁵ Vídeo, 1996. 2 DVDs (7h30min).

⁶ FILHO In A VIDA COMO ELA É. Produção e direção geral de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1996. 2 DVDs (7h30min).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COSTA, Ariadne. *Os narradores de Laranja Mecânica: A ambivalência narrativa no filme de Kubrick*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FIGUEIREDO, Ana Maria. *Teledramaturgia brasileira: arte ou espetáculo?* São Paulo: Paulus, 2003.
- FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- GUEDES, Aleixo. O cafajeste dionisíaco. *Revista Cult*. São Paulo, n 41, p. 52-53, dez. 2000.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. (org). *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MARQUES, Fernando. Um teatro hiperbólico. *Revista Cult*. São Paulo, n 41, p. 42-49, dez. 2000.
- MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- MORAES, Dênis. Com a palavra, Nelson Rodrigues. *Jornal Valor Econômico*. São Paulo, 14 a 16 jul. 2000. Valor Eu&, p. 16-22 .
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine: Una aproximación comparativa*. Madrid: Catedra, 1996.

RHINOW, Daniela Elyseu. *A mitologia desagradável de Nelson Rodrigues*. Revista Cult. São Paulo, n 41, p. 50-51, dez. 2000.

RODRIGUES, Nelson. *A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é...* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Asfalto Selvagem II*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

_____. *O óbvio ululante*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1968.

_____. *Teatro quase completo volume IV*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

ROSSINI, Miriam de Souza. Policarpo e Macunaíma: duas visões nacionais de cinema. In: CATANI, Afrânio Mendes (org). *Estudos SOCINE volume 4*. São Paulo: Panorama, 2003.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. São Paulo: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. Anatomia da decadência. *Revista Cult*. São Paulo, n 41, p. 57-61, dez. 2000.

_____. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A VIDA COMO ELA É...Produção e direção de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 1996. 2 DVDs (7h30min): son., col. Port.

TRAÍÇÃO. Produção e direção de Arthur Fontes; José Henrique Fonseca e Cláudio Torres. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 1998. 1 VHS (120min.): son., col. Port