

STEFANIE HESSE ALVES

***A vida como ela é: Nelson
Rodrigues no palimpsesto
televisivo***

CAMPINAS, 2012

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

STEFANIE HESSE ALVES

***A vida como ela é: Nelson
Rodrigues no palimpsesto
televisivo***

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Stefanie Hesse Alves, orientada pelo Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho.

Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho

CAMPINAS, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

AL87v	Alves, Stefanie Hesse. A vida como ela é: Nelson Rodrigues no palimpsesto televisivo / Stefanie Hesse Alves. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Adaptações para a televisão. 2. Televisão. 3. Televisão - Programas. 4. Literatura – Adaptações. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: A vida como ela é: Nelson Rodrigues in the television palimpsest

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Adapting for television

Television

Television – Programs

Literature - Adaptation

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Iara Aparecida Beleti

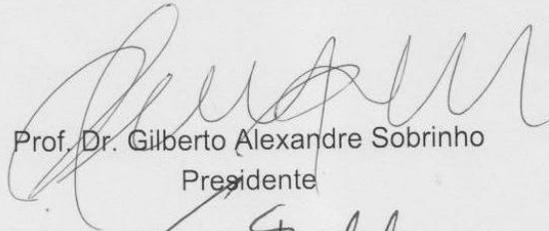
Samuel José Holanda de Paiva

Data da Defesa: 30-08-2012

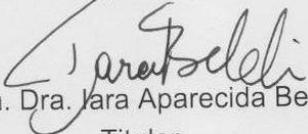
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

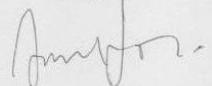
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Stefanie Hesse Alves - RA 64484 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho
Presidente



Profa. Dra. Jara Aparecida Beleli
Titular



Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva
Titular

Dedico este trabalho aos meus pais,
Irene e Paulo, que há tantos anos
dedicam suas vidas à minha felicidade,
tendo pleno êxito nessa empreitada.

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa de mestrado no último ano de dedicação a este trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por seis meses de bolsa de mestrado em 2011.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e ao Instituto de Artes da Unicamp, pela estrutura oferecida para a realização dessa pesquisa.

Aos meus pais, Irene e Paulo, pelo amor incondicional, pela amizade mais sincera, pelo colo nos momentos mais difíceis, pelas discussões intermináveis, pelo incentivo a cada nova etapa, pela mão estendida a cada queda, pelo orgulho a cada conquista e pela certeza, sempre, independentemente do resultado, de que nada foi em vão.

Ao Professor Doutor Gilberto Alexandre Sobrinho, por acreditar e confiar em meu trabalho desde o curso de graduação, orientando meus passos pela vida acadêmica e contribuindo para o meu crescimento enquanto pesquisadora e pessoa com sua paciência, dedicação e saber.

À Dra. Iara Beleli, ao Dr. Adriano Rabelo e ao Dr. Samuel Paiva, pelas considerações expostas durante o exame de qualificação e defesa, iluminando o caminho para a melhora do trabalho.

Aos meus avós maternos, Irene e Dirceu, que embora já não possam compreender a grandeza desse feito, sempre me encheram de mimos a cada passo dado adiante, aguçando a minha vontade por novas conquistas.

Aos meus avós paternos, Rosa e Francisco, que, embora tenham partido deste mundo muito antes da minha chegada, sempre estiveram presentes no meu coração por meio de uma ligação inexplicável, mas que me dava conforto nos momentos de maior medo.

À Marina, que não nasceu do mesmo pai, nem da mesma mãe, mas que, na minha solidão de filha única, soube me mostrar o que é amor de irmã, apoiando, brigando, rindo, chorando e caminhando ao meu lado nos últimos seis anos, mesmo eu ainda não sabendo onde queria chegar.

Aos meus professores, do maternal à universidade, que instigaram a fome pelo conhecimento, o gosto pelos estudos e me deram a certeza de que tudo que aprendemos será útil um dia.

Aos amigos, de longe ou de perto, de sempre ou de vez em quando, que, mesmo sem saber, contribuíram para o meu bem estar durante essa jornada.

Resumo

Este estudo busca compreender o processo de adaptação de textos de Nelson Rodrigues para a televisão, por meio da análise dos episódios da série *A Vida como ela é*, dirigida por Daniel Filho, roteirizada por Euclides Marinho, a partir de textos extraídos da coluna homônima de Nelson Rodrigues, publicada no jornal *Última Hora*, na década de 1950 e que foi exibida no programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, no ano de 1996. Interessou-nos investigar, a partir de um olhar direcionado aos aspectos narrativos e discursivos, componentes da linguagem audiovisual, como o meio televisivo foi explorado em suas estratégias e singularidades na tradução da obra rodriguiana. Tratamos, portanto, de discutir a presença de elementos característicos da poética rodriguiana nos textos da coluna jornalística, as características gerais da série dentro do panorama televisivo, considerando seu aspecto formal singular, sua inserção em um programa de variedades, a função ocupada pela série na estratégia da emissora no período em que foi exibida, de que maneira os textos de Nelson Rodrigues receberam da equipe de criação da série uma roupagem de cores, formas, figurinos, maquiagens, enquadramentos, músicas, vozes e efeitos sonoros, e como essa construção é ativada na construção de sentido da obra.

Palavras-chave: Literatura e televisão, A vida como ela é, Daniel Filho, Programação Seriada

Abstract

This study intend to understand the process of adapting Nelson Rodrigues texts to the television media, by analysing the episodes from the serie *A vida como ela é*, directed by Daniel Filho, scripted by Euclides Marinho, based on texts taken from the column with the same name written by Nelson Rodrigues, published in the newspaper *Última Hora*, during the 1950 decade, and broadcasted during the program Fantastico, by Rede Globo de Televisão, in 1996. We were interested in studying, from a view directed to the narrative and discursive aspects, components of audiovisual language, how television media was explored in its strategies and singularities in the translation process of Nelson Rodrigues texts. We intend, therefore, to discuss the presence of elements from Nelson Rodrigues writing in the newspaper column, the general characteristics of the series within the television scenery, considering its singular formal aspect, its insertion into a variety show, the role taken by the series in the strategy of the TV station during its exhibition, how Nelson Rodrigues writing received colors, shapes, costumes, makeup, frameworks, music, voices and sound effects by the creative crew, and how this scenario is activated in the serie's comprehension.

Palavras-chave: Literature and television, *A vida como ela é*, Daniel Filho, Series

Sumário

Introdução	01
1 – Sobre Nelson Rodrigues: literatura, cinema e televisão	11
1.1 – Nelson Rodrigues escritor	11
1.2 – Os recursos estilísticos de Nelson Rodrigues	18
1.3 – Comentários sobre o contexto social	22
1.4 – <i>A vida como ela é...</i> – os temas e o estilo	27
1.5 – Nelson Rodrigues no cinema	43
1.6 – Nelson Rodrigues na TV	49
2 – Sobre a TV: singularidades, linguagem, formatos e estratégias de programação	55
2.1 – O palimpsesto e a grade televisiva	56
2.2 – A estrutura do meio televisivo dos anos 1990, no Brasil	61
2.3 – Formatos	70
2.4 – A herança literária na programação televisiva	73
2.5 – A revista eletrônica <i>Fantástico</i>	78
2.6 – Daniel Filho: diretor de <i>A vida como ela é</i>	83
2.7 – Euclides Marinho: roteirista de <i>A vida como ela é</i>	88
3 – Análise de <i>A vida como ela é</i> : do literário ao televisivo, vozes e adultérios	93
3.1 – Preliminares	93
3.2 – <i>A vida como ela é</i> e o processo de renovação da programação da Rede Globo	94
3.3 – Mas afinal, que tipo de produto televisivo é <i>A vida como ela é</i> ?	97
3.4 – Análise dos episódios selecionados	102
3.4.1 - Análise de “O monstro”: infidelidade e máscaras familiares	104
3.4.2 Análise de “O decote”: amor paterno, sentimento de convivência e duas balas no peito	121
3.4.3 Análise de “Fruto do amor”: triângulo amoroso, pacto e segredos íntimos	137
Considerações Finais	151
Referências	163
Bibliografia Geral	167

Introdução

O presente trabalho investiga a manifestação de textos de Nelson Rodrigues, adaptados para o meio televisivo. Trata-se da análise dos aspectos narrativos, discursivos e de expressão audiovisual, no âmbito da linguagem televisiva, presentes na série *A vida como ela é*¹, exibida pela Rede Globo de Televisão, no programa *Fantástico*, sob a direção geral de Daniel Filho e roteiro de Euclides Marinho, em 1996.

A escolha da série *A vida como ela é* se deu em razão de suas características destacáveis em relação aos demais produtos televisuais, em especial no que concerne à escolha do autor adaptado, aos temas propostos nas narrativas, ao lugar que ocupa na grade de programação televisiva, à estrutura de produção, ao formato de exibição e às escolhas estilísticas da equipe de criação da série para adaptar os textos literários para a linguagem televisiva.

A adaptação para a televisão, por Daniel Filho, transformou o texto rodriguiano em sons e imagens, e esta pesquisa tem por objetivo apresentar uma análise do resultado dessa passagem, sobretudo, em relação aos processos e estratégias audiovisuais tomadas pela equipe de criação da série no que tange às questões mais provocativas levantadas por Nelson Rodrigues. Nossa discussão se dá sobre a maneira pela qual o complexo universo rodriguiano foi recortado e traduzido em cores, formas, figurinos, maquiagens e enquadramentos. De que maneiras os corpos de mulheres e de homens foram tratados, a fim de debater questões sobre seus comportamentos. E também como música, vozes e efeitos sonoros ganham força dramática.

Trata-se de uma pesquisa que envolve procedimentos empíricos para compreensão dos processos a que se propõe certo entendimento, e para a análise da série entendemos que essa pesquisa enquadra-se no que Francesco Casetti e

1 Em 2002 a série foi lançada em DVD pela Globo Marcas – DVD. A caixa contém dois DVDs, cada um contendo vinte episódios, um documentário a respeito do período de produção da série, e uma entrevista de Nelson Rodrigues concedida a Otto Lara Resende.

Federico di Chio, em *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, denominam como o campo de análise textual, a saber: :

[...] a análise textual busca recuperar alguns pontos essenciais. Por um lado, desloca sua atenção para os elementos concretos do texto e para os modos em que tal texto se constrói e, por outro, estende sua atenção para o modo de interpretar seu significado em um sentido global, de valorizar os temas dos quais se fala e as formas de enunciação de seu próprio discurso (CASSETTI; CHIO, 1999, p.251).

Encontramos, em estudos apresentados por François Jost e Andre Gaudreault sobre a narrativa cinematográfica, algumas definições dos campos da narratologia e da semiologia que contribuíram para o entendimento dos elementos que pretendíamos estudar nessa pesquisa, principalmente no que concerne aos conceitos de narrativa e discurso. Essa opção deveu-se à correspondência entre o televisivo e o cinematográfico, portanto à esfera do audiovisual, em relação aos elementos narrativos e discursivos, bem como aos materiais de expressão sonora e visual, colocados em circulação na série *A vida como ela é*.

No campo da narratologia, Gerard Genette distinguiu duas categorias para o estudo das narrativas, a narratologia modal, que se ocupa das formas de expressão, como a manifestação do narrador, materiais de expressão (imagens, palavras, sons, etc.), níveis de narração, temporalidade da narrativa, ponto de vista, por meio das quais conta-se algo, e a narratologia temática, que se ocupa da história contada, das ações e dos papéis dos personagens, e a maneira como essa narrativa é contada importa pouco ou nada (GAUDREULT; JOST, 2009, p.23, 24). Para essa pesquisa, valemo-nos dos conceitos estudados no campo da narratologia modal, onde pudemos combinar a análise de duas formas expressivas de uma mesma história, analisando como se constroem as formas de expressão da narrativa na linguagem televisiva a partir da construção expressiva literária.

Assim, a definição de narrativa que consideramos mais adequada aos nossos estudos é aquela em que a narrativa é o processo pelo qual um conjunto

de acontecimentos, ou enunciados, organizados de forma a possuir um começo, meio e fim, formando uma unidade, é relatado por alguma forma expressiva. Toda narrativa agencia duas temporalidades, a do fato narrado e a da narração, e uma vez que a narrativa é sempre algo contado para alguém, entendemos que ela está situada fora da realidade (GAUDREAU; JOST, 2009, p.31-34). A partir desse conceito, entendemos que nosso objeto de estudo é constituído de narrativas que se manifestam através da linguagem televisiva, assim, procuramos analisá-lo de modo a compreender os efeitos de sentido dessa construção.

Uma vez que a narrativa é uma sequência de enunciados contados de alguma maneira, ela necessariamente remete a um sujeito da enunciação. E o processo narrativo, contendo todos os artifícios para contar a história, constitui um discurso. Em narrativas audiovisuais, tais como as cinematográficas e as televisivas, o discurso é dado pela construção do processo narrativo, ou seja a narração, por meio de sons e imagens (AUMONT, 2007, p.82). A construção de um espaço de representação, por meio de sons e imagens recortados pelo olhar da câmera, é denominado encenação. A encenação descreve a forma e a composição dos elementos que aparecem no enquadramento (CARMONA, 1991, p. 117). O termo encenação vem do teatro e significa montar um espetáculo sobre o cenário. Aplicando o conceito ao audiovisual, ele descreve a forma e a composição dos elementos que aparecem no enquadramento, movimentos de câmera, escala e tamanho dos planos, iluminação, figurino, cenário, maquiagem, entre outros. Os elementos de encenação são os que mais permanecem na memória dos espectadores de uma obra audiovisual, tão marcante são elementos como um figurino suntuoso ou uma iluminação de fortes contrastes, e estes devem ser analisados de acordo com a função que cumprem no interior da estrutura da obra, pois são partes essenciais de sua proposta de sentido (CARMONA, 1991, p.127-129). Dessa forma, tendo no horizonte nosso objeto de estudo, procuramos observar como o agenciamento da imagem, do som e o olhar direcionado pela câmera (o discurso) se estruturaram para contar sequências de acontecimentos fechados (a narrativa) nas condições específicas que compõem o cenário em que

está inserido nosso objeto de estudo. Ou seja, como os textos do autor Nelson Rodrigues foram construídos, narrativa, discursiva e expressivamente de modo a figurar no dispositivo televisivo da década de 1990.

Para realizar uma incursão no universo da série, buscando compreender o processo em seu conjunto, dividimos este estudo em três partes, que correspondem a cada capítulo deste trabalho, a saber: 1) Sobre Nelson Rodrigues: literatura, cinema e televisão; 2) Sobre a TV: singularidades, linguagem, formatos e estratégias de programação; e 3) Análise de *A vida como ela é: do literário ao televisivo, vozes e adultérios*.

Começamos nossos estudos a partir de uma abordagem contextual e analítica do autor em questão: Nelson Rodrigues. No primeiro capítulo, realizamos um levantamento de sua vida e obra, a partir de literatura e crítica acadêmicas especializadas. Para o levantamento a respeito da obra literária de Nelson Rodrigues tomamos por base os textos do crítico e professor Sábato Magaldi (2010) e do biógrafo e amigo de Nelson Rodrigues, Ruy Castro (1992). A partir desses textos delimitamos a trajetória literária de Nelson Rodrigues, identificando as principais características de cada fase de sua produção literária e sua relevância no cenário cultural brasileiro.

Com esse primeiro levantamento e uma primeira análise de obras produzidas por Nelson Rodrigues, identificamos que a vastidão de sua obra, tanto no que concerne aos gêneros quanto aos formatos, impedia a generalização da análise sobre sua produção. Delimitamos então o foco dos nossos estudos sobre o estilo do autor para o material privilegiado na série televisiva, os textos da coluna *A vida como ela é...*

Há, na produção acadêmica, poucos estudos que privilegiam essa vertente específica da produção rodriguiana. Com isso, à princípio, nos debruçamos sobre os estudos do professor Sábato Magaldi e suas considerações sobre o estilo de Nelson Rodrigues no teatro, identificando os principais recursos estilísticos consolidados do autor dentro de sua produção mais analisada

academicamente. Partimos, então, para um olhar sobre os textos de *A vida como ela é...* à procura de coincidências e divergências que pudessem esclarecer o estilo lançado pelo autor nessa produção específica.

Em um primeiro momento, procuramos identificar o lugar dessa produção dentro dos gêneros literários. *A vida como ela é...*, como obra literária, nasceu como uma coluna publicada por Nelson Rodrigues, no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, entre os anos de 1951 e 1961. A idéia inicial era que se tratasse de uma coluna de crônicas baseadas em um fato real do cotidiano. Mas ao inserir nos textos uma forte carga dramática e ficcional, Nelson Rodrigues acabou por situá-la no difuso limite entre a crônica e o conto. Para compreender quais os elementos da crônica e quais os elementos do conto estavam presentes nos textos de *A vida como ela é...* foi necessário realizar uma breve incursão no universo da teoria literária, através dos textos de Nádya Gotlib (1988) e Jorge de Sá (1987).

Por se tratar justamente de uma produção literária que ficcionaliza criticamente o cotidiano, há entre a obra e a sociedade uma forte relação. Em razão dessa ligação, optamos por delimitar algumas características do momento vivido pela sociedade brasileira dos anos 1950 e 1960, período em que a coluna foi escrita, através de textos de Sílvia Rosana Modena Martini (2011), Ângela de Castro Gomes (1998) e Elza Salvatori Berquó (1998) para que fosse possível compreender as críticas e as relações desenvolvidas pelo autor nos textos.

Definidas as bases teóricas e contextuais em que *A vida como ela é...* está circunscrita, partimos para uma análise dos elementos internos do texto, tanto na composição temática quanto na composição narrativa e discursiva, procurando identificar os principais elementos que compõe o estilo poético rodriguiano. Para isso, realizamos a leitura dos textos extraídos da coluna que foram publicados nos livros *A vida como ela é...* (2006) e *O homem fiel e outros contos* (1992). Dentre os textos lidos, destacamos e analisamos trechos e situações narrativas que exprimiam elementos que consideramos característicos do estilo poético de

Nelson Rodrigues. O olhar analítico sobre os textos de *A vida como ela é...* nos deu o conhecimento a respeito do universo rodriguiano que pretendíamos investigar na manifestação televisiva.

Para completar os estudos a respeito do autor Nelson Rodrigues e estabelecer parâmetros para a nossa análise da série televisiva, realizamos um levantamento acerca das manifestações audiovisuais do universo rodriguiano. Focados inicialmente no cinema, utilizamos os estudos de Ismail Xavier (2003) para discutir as produções cinematográficas realizadas a partir da obra de Nelson Rodrigues.

Com relação ao meio televisivo, o nome de Nelson Rodrigues aparece tanto em alguns textos originais como em adaptações, sendo inclusive um dos nomes mais recorrentes na categoria “adaptação literária”. Principalmente após a morte do autor, notamos que seus textos receberam um status diferenciado, ganhando espaço nas obras tradicionalmente de maior preocupação estética e artística da televisão, como os especiais e as minisséries. Baseamos o levantamento das manifestações do universo rodriguiano na televisão através do artigo “O retrato rodrigueano na TV: uma trajetória através dos formatos de teleficção” (2006), publicado no periódico Comunicação & Inovação.

A partir de então, passamos para a segunda parte dessa pesquisa, que compreende o capítulo “Sobre a TV: singularidades, linguagem, formatos e estratégias de programação”. Primeiramente, traçamos um panorama da organização estrutural do conteúdo televisivo, buscando conceitos-chave a esse respeito, como palimpsesto, horizontalidade e verticalidade, a partir das obras de pesquisadores da linguagem e da história da televisão, como Anna Maria Balogh (2002), Lorenzo Vilches (1984), Raymond Williams (2003), François Jost (2010), Ana Paula Ribeiro, Igor Sacramento e Marcos Roxo (2010). A partir dos conceitos e dos fatores apresentados por estes pesquisadores, delineamos as lógicas gerais que regem a estrutura da grade de programação da televisão brasileira.

Para aproximar o nosso estudo sobre televisão do objeto principal de análise desse trabalho, realizamos um recorte na história da televisão brasileira e investigamos a fundo a organização estrutural das emissões televisivas na década de 1990, período que cerceia a exibição da série *A vida como ela é*. Para tal, além dos textos de pesquisadores como Valério Cruz Brittos e Denis Gerson Simões (2010) e Beatriz Becker (2010), também consultamos acervos de periódicos da década de 1990, vídeos disponíveis no *website* Youtube, informações disponibilizadas no *website* Memória Globo (órgão das Organizações Globo que disponibiliza informações sobre o acervo histórico da emissora e de seus funcionários), e os Relatórios de Audiência por Programa da cidade de São Paulo do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE – disponíveis para consulta no Arquivo Edgar Leuenroth – Universidade Estadual de Campinas). A experiência com esse material nos permitiu construir o panorama do momento pelo qual passava a televisão brasileira na década de 1990, com especial atenção ao momento vivido pela Rede Globo de Televisão

Ainda como parte constitutiva dos estudos sobre televisão, estudamos os gêneros e os formatos em que as narrativas ficcionais são apresentadas na televisão e as principais características de cada uma dessas categorias, com base nos livros de Renata Pallottini (1998), Elizabeth Bastos Duarte (2004) e Mauro Wolf (1984).

Tendo estabelecido os principais conceitos de organização narrativa através do estudo dos gêneros e formatos televisivos, direcionamos nossos estudos para a contextualização da presença da literatura na televisão, baseada no trabalho de Hélio Seixas Guimarães (1995). Nesse percurso também estabelecemos parâmetros para a análise dos procedimentos relativos às adaptações literárias ao longo dos anos na televisão, e dessa forma criar bases para compreender a relevância da presença dos textos de Nelson Rodrigues na grade de programação.

Fechando ainda mais nossa abordagem em torno das relações com o objeto principal de estudo desse trabalho, dirigimos o olhar para o programa *Fantástico*. A respeito do programa, destacamos como itens relevantes: a estrutura interna do formato revista eletrônica - que é o cerne do programa e o que permite a ocorrência de quadros dos mais diversos gêneros e formatos -, o lugar de prestígio que ele ocupa dentro da grade de programação da Rede Globo de Televisão - sendo um dos programas há mais tempo no ar na história da televisão brasileira -, e a tradição específica de quadros ficcionais no programa, no qual *A vida como ela é* está inscrito e que, por vezes, se abre como espaço de experimentação para a emissora. Para coletar dados a respeito do programa, consultamos a autobiografia de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni (2011), a página do programa no *website* Memória Globo e capítulos e partes dos livros *Anos 70 – Televisão* (1979), de autoria de Elisabeth Carvalho, Maria Rita Kehl e Santuza Naves Ribeiro, e *Televisão: as imagens e os sons – no ar, o Brasil* (1983), de Ricardo Miranda e Carlos Alberto M. Pereira.

O passo seguinte consistiu no estudo sobre o diretor da série *A vida como ela é*, Daniel Filho. Através do livro de sua autoria, *O circo eletrônico* (2001) e de consultas ao *website* de sua produtora Lereby, traçamos sua trajetória profissional, destacando as produções mais relevantes no âmbito da produção audiovisual nacional, tanto pelo alcance de público, quanto pelas premiações nacionais e internacionais recebidas, quanto pelas experiências estéticas desenvolvidas. Levantamos também as experiências do diretor com o trato dos textos rodriguianos anteriores à série *A vida como ela é*, que estabelecem uma relação de familiaridade com o autor e revelam um gosto pessoal de Daniel Filho por Nelson Rodrigues.

No mesmo sentido, abordamos a trajetória do roteirista Euclides Marinho, roteirista principal da série *A vida como ela é*. Com informações coletadas da página dedicada ao autor no *website* Memória Globo e de entrevista publicada no livro *Autores: histórias da teledramaturgia*, volume I (2008), destacamos seus principais trabalhos na televisão brasileira, sua inclinação para

uma temática semelhante a de Nelson Rodrigues, sua parceria com Daniel Filho em diversos trabalhos anteriores e posteriores à série *A vida como ela é*, a experiência anterior com o texto rodriguiano em *Meu destino é pecar* (adaptada para o formato minissérie, sob a direção de Denise Saraceni e Ademar Guerra, em 1984), e os desafios existentes na adaptação da obra de um relevante autor da literatura nacional para a televisão.

Chegamos, então, à terceira parte desse trabalho: o estudo da série *A vida como ela é*. Começamos pelo lugar ocupado pela série dentro da programação da Rede Globo de Televisão, onde recebe destaque e tratamento incomuns quando comparada aos demais programas da grade, tanto no que concerne a sua feitura quanto a sua divulgação. Esse lugar também reflete a preocupação da emissora a respeito das relações que a série pretende estabelecer com o público telespectador.

Tendo traçado o papel que a série representa para a emissora, investigamos a forma que a série apresenta. Primeiramente, caracterizamos as unidades da série trabalhando com os conceitos de narrativa e narrativa audiovisual, através de interpretações dos conceitos apresentados por Jacques Aumont (2003) e Andre Gaudreault e François Jost (2009). A seguir, procuramos estabelecer as relações da série com os formatos seriais apresentados por Renata Pallottini (1998), identificando, a partir dos elementos constituintes da encenação e da enunciação de *A vida como ela é*, características dos formatos unitário e seriado, compondo um produto híbrido na grade de programação. Por fim, descrevemos os principais elementos estéticos recorrentes ao longo dos quarenta episódios, que compõe a caracterização geral do conjunto de narrativas, destacando dentre eles a composição visual e sonora da série.

Consideramos, para fins desse trabalho de análise, as duas manifestações da narrativa, literária e audiovisual, a fim de expor, principalmente, a diferença de composição do elemento narração, que na narrativa literária é

restrita ao narrador, mas que na narrativa audiovisual é composta pela câmera e por um *narrador-over*.

Para proceder com a análise das estruturas internas da série, realizamos um recorte entre os quarenta episódios da série, escolhendo três deles como amostra representativa do universo rodriguiano e desenvolvendo sobre cada um deles uma análise da manifestação audiovisual. Os episódios foram escolhidos por tocar em um dos temas mais recorrentes no universo rodriguiano, o adultério. Este tema é uma marca de Nelson Rodrigues, e uma vez que a intenção desse trabalho é analisar a manifestação do universo rodriguiano no palimpsesto televisivo, é coerente que os episódios analisados fossem escolhidos por trazer à tona os elementos mais marcantes desse universo literário. Assim, “O monstro”, “O decote” e “Fruto do amor” foram os episódios destacados para uma análise mais profunda. Ao mesmo tempo em que há o tema do adultério como mote principal dos três episódios, eles também foram escolhidos por apresentar encaminhamentos diferentes no desenvolvimento do enredo. Dessa forma, ampliamos a amostra de núcleos temáticos recorrentes no universo rodriguiano, ao analisar a manifestação audiovisual de outros elementos constituintes do estilo desse autor.

Com isso compusemos o quadro analítico que delinea a manifestação do universo de Nelson Rodrigues no palimpsesto televisivo através da série *A vida como ela é*.

1 - Sobre Nelson Rodrigues: literatura, cinema e televisão

O presente capítulo faz uma contextualização e um estudo analítico do autor Nelson Rodrigues, indicando sua trajetória e contribuição estilística para a literatura e a cultura brasileira, a partir do levantamento da literatura e da crítica acadêmica especializada.

Como parte da compreensão da estilística rodriguiana, fizemos a contextualização das transformações vivenciadas pela sociedade brasileira por volta das décadas de 1950 e 1960, período em que o autor escreveu os textos que originaram a série televisiva que é objeto de estudo dessa pesquisa.

Munidos dessas informações, procuramos realçar as características particulares que constroem o estilo poético de Nelson Rodrigues, a partir de trechos dos textos de *A vida como ela é...*, comprovando a representatividade que a coluna apresenta do universo do autor.

Este capítulo tratará também da relevante presença do autor no meio audiovisual, apresentando as características de suas adaptações para o cinema e a presença de textos adaptados e contribuições originais para a televisão brasileira.

Com isso, abrimos caminho para investigar de que maneira o meio televisivo se organiza para realizar a releitura dos textos rodriguianos de *A vida como ela é...* na série de Daniel Filho.

1.1 - Nelson Rodrigues escritor

A dramaturgia rodriguiana constitui o mais amplo painel teatral da sociedade urbana brasileira, embora sem o inventário de tipos encontrado na comédia de Martins Pena. Coloco no juízo, evidentemente, a qualidade artística, transposta de um certo ponto de vista ingênuo no nosso primeiro comediógrafo a uma desmascaradora

sondagem da criatura humana, na obra do trágico. Por meio da linguagem, límpida, sucinta, vibrátil, e da capacidade de expor os desvãos menos confessáveis de suas personagens, Nelson abriu caminho para todos os dramaturgos surgidos nas últimas décadas (MAGALDI, 2010, p. 18).

A dramaturgia de Nelson Rodrigues rompeu tabus, criou nova linguagem, instituiu uma estrutura não convencional, propôs uma corporeidade cênica a partir de severa economia de meios. Em dezessete peças, número alcançado por poucos outros autores brasileiros de mérito, revelou-se de profunda organicidade, sem prejuízo de se desdobrar em diversas direções e acolher difícil experimentalismo. [...] Será forçoso concluir, depois dessas observações, que Nelson Rodrigues é o maior autor da História do Teatro Brasileiro (MAGALDI, 2010, p. 193).

Como indicam as idéias do crítico e professor Sábato Magaldi, na abertura deste capítulo, Nelson Rodrigues é uma referência de inovação artística na dramaturgia brasileira. Mas não é só no teatro que o autor deixou sua contribuição. Há também textos jornalísticos, romances, contos, crônicas, roteiros de telenovela, entre outros materiais em que Nelson Rodrigues lança mão de um estilo característico.

Perscrutando os textos adaptados da coluna *A vida como ela é...* para a televisão, podemos identificar, a partir da linguagem e do discurso apresentados na série televisiva, características que remetem à construção do universo e do estilo poético² de Nelson Rodrigues. Para compreender como essas construções acontecem no campo audiovisual, precisamos entender primeiramente como esse universo e esse estilo se construiu nos textos de Nelson Rodrigues. O objetivo

2 O estilo é parte de expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso. É a maneira de se expressar própria a uma pessoa, um grupo, a um tipo de discurso. As recorrências estilísticas definem “estilos coletivos”, que se tornam instrumentos de generalização e classificação. (AUMONT; MARIE, 2003, p.109). Segundo Bordwell, no cinema, o estilo pode ser estudado como parte dos estudos dos modos de práticas cinematográficas, a maneira como as técnicas e as normas podem ser seguidas ou criativamente renegadas, compreendendo os procedimentos e estratégias de manipulação das possibilidades narrativas ou formais de um filme (BORDWELL, 2009, p.340-346).

deste capítulo é indicar alguns traços particulares da produção literária rodriguiana, levantados pelas críticas acadêmica e especializada, ao mesmo tempo em que se procura investigar, especificamente nos textos de *A vida como ela é...*, a presença dos elementos estilísticos singulares que caracterizam essa obra, e os aspectos que diferenciam os textos das demais obras de Nelson Rodrigues. Dessa forma abrimos caminho para compreender, a partir do estudo analítico da poética do escritor e dos textos originais, de que maneira, quarenta anos depois, a obra de Nelson Rodrigues é revisitada por Daniel Filho, recebendo espaço de destaque no *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão.

Embora reconhecido como o autor que revolucionou a linguagem teatral brasileira, foi no meio de páginas de jornal que Nelson Rodrigues inseriu a maior parte de sua produção textual. Tendo o pai e os irmãos trabalhando no meio jornalístico, Nelson Rodrigues também fez do jornal a sua profissão. O desenvolvimento da sua produção dramática ocorreu paralelamente ao seu trabalho no meio jornalístico, sendo o jornal por vezes utilizado como laboratório para personagens e situações que ele viria a desenvolver depois nas suas peças (MAGALDI, 2010, p.16).

Sua carreira jornalística começou em 1925, com treze anos, quando começou a trabalhar como repórter de polícia do jornal *A manhã*, de seu pai, Mário Rodrigues, na cidade do Rio de Janeiro. Sua função era bastante movimentada, uma vez que, naquela época os jornais noticiavam dezenas de ocorrências policiais por dia, e quase todos os crimes cobertos por ele envolviam paixão ou vingança. Mas ao invés da objetividade jornalística, Nelson Rodrigues tomava os dados básicos como nomes, endereço e aparência física e sua imaginação dava à notícia traços de ficção, dramatizando os fatos. Anos depois, impressões desses casos podem ser identificadas na ficção de Nelson Rodrigues, seja no teatro, no folhetim ou ainda nas crônicas e contos. Também é possível identificar em sua produção madura traços de sua história de vida. O assassinato do irmão Roberto Rodrigues dentro da redação em que trabalhavam, a morte do pai, Mário Rodrigues, poucos meses depois, a tuberculose que o obrigou a exilar-se algumas

vezes para tratamento, as dificuldades financeiras pelas quais passou sua família e outras passagens de sua vida tiveram reflexos em seu estilo poético (CASTRO, 1992, p. 45-48).

Em 1931, Nelson Rodrigues foi empregado do jornal *O Globo*. Trabalhou, a princípio, na seção de esportes, e depois passou a integrar a equipe de *O Globo Juvenil*, onde criava textos para quadrinhos. Como o salário era pouco, Nelson Rodrigues, procurou alternativas para aumentar seu orçamento. Foi assim que surgiu seu primeiro texto para o teatro: *A mulher sem pecado*, em 1941. Pautada no ciúme, na constante suspeita de adultério e na mentira, a obra inaugura o teatro de Nelson Rodrigues (CASTRO, 1992, p. 123-152). A peça teve boa aceitação da crítica, recebendo elogios do poeta Manuel Bandeira, do crítico literário Álvaro Lins, e de Santa Rosa, pintor, cenógrafo e intelectual do teatro brasileiro:

Os meios de expressão de *A mulher sem pecado* vêm arejar a técnica do teatro brasileiro com as suas duplicidades de imagens e ação (o pensamento de Olegário), as vozes interiores (uso de alto-falante) e os fantasmas (ela e o Mendigo) (ROSA, in MAGALDI, 2010, p.11).

A boa repercussão fez com que Nelson Rodrigues fosse mais ambicioso na escrita de sua segunda obra. *Vestido de Noiva*, escrita em 1943, obteve um êxito surpreendente. A peça apresenta uma trama que aborda o adultério e a prostituição, utilizando a representação simultânea de três tempos diferentes: a realidade, a memória e a alucinação (MAGALDI, 2010, p.11). A princípio, muitos críticos acharam que seria impossível encená-la devido às trocas muito rápidas de figurino e cenário, mas essa inovação no trato da montagem teatral, a temática delicada e a linguagem dinâmica foram os diferenciais que fizeram Nelson Rodrigues passar a ser reconhecido como um dramaturgo talentoso (CASTRO, 1992, p. 156-176). Com a revolução na concepção da

montagem teatral de *Vestido de Noiva*, houve quem avaliasse a contribuição de Nelson Rodrigues para o Teatro equivalente à de Villa-Lobos à música, à de Niemeyer à arquitetura, à de Portinari à pintura e a de Carlos Drummond de Andrade à poesia, considerando Nelson Rodrigues como criador da dramaturgia moderna brasileira (MAGALDI, 2010, p.4). “A verdade é que o espetáculo encenado [...] em 28 de dezembro de 1943, renovou o palco brasileiro moderno [...] Desde então, passou a ser referência obrigatória no processo de nossa dramaturgia” (MAGALDI, 2010, p. 12).

Em 1944, com uma proposta melhor de salário, Nelson Rodrigues deixou *O Globo* para ir trabalhar nos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, onde seria diretor das revistas *O Guri* e *Detetive*, no mesmo prédio onde ficava a redação de *O Cruzeiro*, principal revista em circulação no Brasil. Como o seu trabalho em *O Guri* e *Detetive* não tomasse muito tempo, o período em que trabalhou nos Diários Associados permitiu que Nelson Rodrigues tivesse livre acesso à redação de *O Cruzeiro*, convivendo com os principais intelectuais da época, e publicando artigos na revista, ainda que não assinados com o próprio nome. Foi também entre as publicações dos Diários Associados que Nelson Rodrigues experimentou outra forma de produção literária. O periódico *O Jornal* passava por um momento de declínio nas vendas, e era solução comum para reerguer um jornal soltar um folhetim. Nelson Rodrigues se ofereceu para escrever o folhetim, e assim surgiu *Meu destino é pecar*. Contudo, por folhetins serem considerados “literatura menor”, Nelson Rodrigues não quis publicá-lo com seu nome, pois “sujaria” sua reputação de escritor sério, e o texto foi assinado com o pseudônimo Suzana Flag. A temática e o estilo rodriguiano se fizeram presente na trama, que girava em torno de um casamento por interesses, a convivência do casal com a sogra, cunhados, cunhadas e primos todos morando na mesma fazenda, a iminência do adultério dentro da própria família, e elementos trágicos como a morte da primeira esposa de Paulo (CASTRO, 1992, p. 184-186). Nelson escreveu mais sete folhetins além de *Meu destino é pecar*, e além de Suzana Flag, também usou o pseudônimo Myrna. Voltado para o público feminino, os

textos abusavam das histórias sentimentais, mas exploraram as temáticas dos sonhos, frustrações, hábitos e condutas, tratando das tensões existentes na sociedade brasileira dos anos 1940 e 1950, que se dividia entre o conservadorismo e a modernização. *Asfalto Selvagem* (1959) foi o primeiro folhetim que ele assinou com o próprio nome.

Na produção teatral, a terceira peça escrita por Nelson Rodrigues, *Álbum de família* (1946), foi censurada sob a alegação de que “preconizava o incesto” e “incitava o crime” (CASTRO, 1992, p. 196). Essa peça inaugura uma segunda fase do teatro rodriguiano, denominado de peças míticas, que buscam o inconsciente primitivo, compostas de intenso simbolismo e referências à tragédia grega. *Anjo Negro* (1946) e *Senhora dos Afogados* (1947) também foram barradas pela censura e, quando liberadas, não obtiveram aceitação do público e da crítica. E *Dorotéia*, de 1949, ficou pouco tempo em cartaz, devido a pouca compreensão do público (MAGALDI, 2010, p.12-14).

Em 1951, foi fundado o jornal *Última Hora*, por Samuel Wainer. Nelson Rodrigues foi trabalhar como redator de esportes, indicado por seu irmão, Augustinho Rodrigues. Pouco depois de se instalar na seção de esportes do *Última Hora*, Samuel Wainer chamou Nelson Rodrigues em sua sala e lhe propôs escrever uma coluna diária baseada em um fato real da atualidade, da área da polícia ou do comportamento, sendo orientado pelo chefe de reportagem, que iria lhe passar as pautas. Assim nasceu *A vida como ela é...* Não demorou muito e, assim como já fazia quando era repórter de polícia de *A manhã*, Nelson Rodrigues passou a ficcionalizar histórias reais e inventar as próprias histórias para publicar na coluna (CASTRO, 1992, p. 229-236).

Ao mesmo tempo em que começou a trabalhar no *Última Hora*, Nelson Rodrigues, também em 1951, escreveu *Valsa nº 6*, um monólogo de cenário reduzido, que foi encenado por sua própria irmã, Dulcinha. A peça resgatou o que havia sido visto em *Vestido de Noiva*, ou seja, o trato do subconsciente. Sônia, a protagonista, recebe um golpe mortal, e no tempo entre o delírio desencadeado

pelo golpe e o momento de sua morte, revive o mundo que a envolve. As duas peças tratam de representações fora da realidade, causadas por uma situação de aproximação com a morte. Embora a peça não traga a consagração do autor como foi com *Vestido de Noiva*, ela não sofre a resistência das peças da fase mítica (MAGALDI, 2010, p. 15).

Com o tempo, o trabalho de Nelson Rodrigues com a ficção jornalística na coluna *A vida como ela é...* repercutiu na sua obra teatral. A última fase de seu teatro trabalha a realidade-consciente, dotando de dimensão social os conflitos psicológicos do homem. *A Falecida* (1953), *Perdoa-me Por Me Traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *Beijo no Asfalto* (1960), *Bonitinha, Mas Ordinária* (1962), *Toda Nudez será Castigada* (1965) e *A Serpente* (1980) são reunidas sob o título de tragédias cariocas, onde predominam situações do cotidiano carioca, tema com o qual o autor se familiarizou ao escrever diariamente a coluna *A vida como ela é...* (MAGALDI, 2010, p. 15-17).

Além da obra teatral, da coluna *A vida como ela é...*, dos folhetins e de artigos e reportagens nos mais diversos periódicos do país, Nelson Rodrigues ainda escreveu diariamente, nas décadas de 1960 e 1970 crônicas sobre futebol, no *Jornal dos Sports*, e colunas com suas memórias, no *Correio da Manhã* e em *O Globo*.

A quantidade de textos e a multiplicidade de gêneros e formatos impedem que a obra literária rodriguiana seja analisada de maneira homogênea. Deste modo, realizamos um recorte que procura lançar um olhar sobre a produção ficcional de Nelson Rodrigues, em especial sobre o estilo utilizado pelo autor nos textos de *A vida como ela é...*, partindo da identificação das características rodriguianas já estudadas academicamente em sua obra e aplicando este estudo no recorte dos quarenta textos da coluna *A vida como ela é...* escolhidos para a adaptação televisiva.

1.2 - Os recursos estilísticos de Nelson Rodrigues

Como vimos, o reconhecimento do universo ficcional rodriguiano percorre um trajeto tortuoso, oscilando entre a aceitação e a genialidade, o repúdio e a inconsistência. É com o conjunto de peças classificadas como tragédias cariocas que o autor consolida uma proposta estética, onde se equilibram os conflitos internos das personagens e as relações destas personagens com o meio em que vivem, ao mesmo tempo em que há uma inovação na linguagem, de modo a tornar o texto mais enxuto e direto. Essas escolhas estilísticas, tanto no que concerne ao tratamento da linguagem quanto às proposições temáticas aproximam os textos dramáticos do cotidiano do público.

O principal destaque do estilo poético rodriguiano se dá na composição textual, onde notamos a presença de recursos discursivos pouco comuns até então no teatro. A flexibilidade temporal, agenciando simultaneamente o tempo presente com *flashbacks* e planos irrealis, como alucinações e delírios, utilizando os discursos da narrativa como projeção exterior da mente, foi uma das inovações do autor que mais caracterizaram seu estilo, sendo a compreensão da ligação entre os planos essencial para a compreensão da narrativa (MAGALDI, 2010, p. 46-47). Além disso, Nelson Rodrigues trabalha a linguagem, na construção dos diálogos e das falas de seus narradores e personagens, de maneira diferenciada para a época. Até então, os textos dramáticos eram marcados por uma linguagem rebuscada e fundamentada na norma culta. Os textos de Nelson Rodrigues são pautados por frases curtas e incisivas, o mais próximo possível da articulação rítmica da fala coloquial (natural, utilizando a linguagem coloquial) há também o uso de gírias e de expressões desviantes gramaticalmente (MAGALDI, 2010, p.43-44).

Essa construção linguística e esses arranjos discursivos se apresentam como a expressão que ancora os temas caros a Nelson Rodrigues. Ao observar a sua produção teatral, é possível perceber que Nelson Rodrigues trabalha sobre

recorrências de procedimentos expressivos em sua dramaturgia. Em relação ao tratamento dos conteúdos, o desfecho trágico, por exemplo, é comum a quatorze das dezessete peças de Nelson Rodrigues, assim como o triângulo amoroso, seja entre dois homens e uma mulher, ou duas mulheres e um homem, aparece em nove de suas peças (MAGALDI, 2010, p. 21-22). A informalidade no tratamento linguístico aproxima o leitor do texto, convidando-o a partilhar intimamente do relato. Essa intimidade construída pela linguagem abre caminho para que os textos tratem de temas referentes ao seu universo particular, como o desejo, a frustração, a moral. Ao mesmo tempo, a estrutura dessa linguagem insere essas questões dentro do contexto social das personagens, pois utiliza o dia-a-dia como espaço de eclosão dessas questões, considerando a tensão que se dá a partir das regras e da moral presente nesses contextos. Da mesma forma, Nelson Rodrigues não ignora os reflexos que as ações individuais têm no meio social, ainda que este meio esteja condicionado ao núcleo familiar, ou a imagem do núcleo familiar perante seu grupo social.

Assim, observamos que o estilo teatral rodriguiano tensiona, através da linguagem e das escolhas temáticas, dois universos distintos, o pessoal e o social. Essa tensão parece ter se consolidado principalmente a partir das experiências feitas por Nelson Rodrigues nos textos de *A vida como ela é...*, onde o autor trabalhou sobre o limite difuso entre o ficcional e o jornalístico, aproximando as esferas psicológica e material.

Além do amadurecimento do autor, estabelecido a partir de sua própria experiência estética, é importante ressaltar que o espaço ocupado pela coluna *A vida como ela é...* no jornal permitiu a combinação de elementos da comunicação e da literatura na composição poética dos textos.

Quando a “modernização jornalística” chegou ao Brasil, na primeira metade do século XIX, a imprensa escrita nacional passou a reservar um espaço de entretenimento e recreação em suas páginas. Este era um “espaço de liberdade” coberto com publicações de romances em pequenos episódios, como

os folhetins, ou preenchidos com contos, crônicas, anedotas, resenhas. Esses textos passaram a ser o *locus amoenus* da publicação jornalística, ou seja, um espaço reservado ao relaxamento e à descontração do leitor, ou um espaço de reflexão e crítica permitido aos escritores e jornalistas, em contraponto à pretensa objetividade e imparcialidade dos demais textos publicados nos jornais. Quando a coluna *A vida como ela é...* foi publicada na década de 1950, a presença deste espaço “de lazer” já era tradição em nossa vida cultural. Mesmo não tendo a intenção explícita de fazer literatura, como acontecia com folhetins, a coluna ocupou o espaço destinado à descontração, constituindo uma leitura que geralmente compunha um quadro vivo de usos, situações e comportamentos, aproximando-se da vida cotidiana do leitor da década de 1950 (CARVALHO, 2001, p. 33-34). O esforço era dirigido para o aprofundamento de certas situações de conflito internas, sendo interessante para estas narrativas a abordagem de homens e mulheres e suas histórias pessoais, de modo a atrair o leitor, com uma temática mais intimista que a publicada no jornal ordinariamente.

Em princípio, julgamos possível que os textos de *A vida como ela é...* estejam contidos em uma tendência da literatura do século XX, onde há uma confluência entre os gêneros conto e crônica. Gêneros são definidos pelo conjunto de características que definem um modo de contar, uma forma do discurso. O limite dos gêneros é confuso, pois eles estão em constante adequação à época da obra (GOTLIB, 1988, p. 13-15). Mas podemos apontar alguns princípios básicos desses dois gêneros que nos ajudarão a entender o lugar dos textos de *A vida como ela é...* A crônica tem por princípio registrar o circunstancial na voz de um narrador-repórter, realizando uma recriação do real, comentando um acontecimento de conhecimento do público ou da imaginação do cronista, criando uma representação textual de um momento social. O conto, por sua vez, possui uma densidade específica, centrando na exemplaridade de um instante da condição humana, mergulhando intensamente na construção do personagem, do tempo e do espaço. A economia de sua duração faz com que cada palavra seja direcionada para a criação da atmosfera, que dotará o fato narrado de intensidade,

de acordo com a pretensão do autor (SÁ, 1987, p. 6-9). Em *A vida como ela é...*, em um primeiro momento encontramos extraídos do domínio da crônica a linguagem coloquial e certa leveza no discurso, que funciona como uma conversa casual e fluída entre leitor e narrador. Assim como em crônicas, também é possível perceber no conjunto de textos da coluna, a construção de um painel representativo da sociedade da década de 1950 e seus diferentes seguimentos, quando Nelson Rodrigues constrói a representação de homens, mulheres, famílias e locais de trabalho (SÁ, 1987, p. 18-24). Dos elementos do conto, a coluna de Nelson Rodrigues apresenta a economia dos meios narrativos com o máximo de efeito total, ou seja, a condensação da narrativa, realizando escolhas estéticas e discursivas dos momentos a serem narrados, e a abordagem de um fato cuja intensidade, seja pela novidade, pelo repentino, pelo cômico ou pelo trágico, é capaz de ampliar o horizonte do leitor para a essência da condição humana, articulando seus elementos de modo a sintetizar acontecimentos de grandes complexidades em textos curtos, como a chegada de um novo casal de vizinhos pode despertar a inveja e afetar a vida privada de um jovem casal, em “Divina Comédia” (GOTLIB, 1988, p. 40-49).

Embora a forma de produção e difusão tenha sido jornalística, *A vida como ela é...* possui marcas explícitas de ficcionalidade, acentuando a força de suas ações conflituosas e seu caráter dramático. *A vida como ela é...* apresenta-se como um texto no qual literatura e jornal se encontram para forjar um texto assumidamente popular (CARVALHO, 2001, p. 114). Lançando um olhar sobre os quarenta textos de *A vida como ela é...* escolhidos para a produção da série televisiva, notamos ali a presença de traços daquilo que iria se consolidar depois como estilo ficcional característico de Nelson Rodrigues, tanto no que concerne à estrutura da linguagem quanto no que concerne aos núcleos temáticos caros ao autor. Procuraremos identificar aqui, de que maneira essas características da poética rodriguiana se apresentam nos quarenta textos que inspiraram a série televisiva, para que depois possamos compreender de que maneira essas características foram levadas para a produção audiovisual.

Já citamos acima a existência de uma recorrência de núcleos temáticos no teatro rodriguiano. Ao observar os quarenta textos que compõem a série *A vida como ela é*, notamos que essa recorrência também acontece, principalmente sobre os temas mais polêmicos e as situações mais dramáticas. Vinte e cinco episódios mencionam a infidelidade. A morte aparece em outros doze episódios, variando entre suicídios e assassinatos. Além dessas recorrências, situações comuns ao universo rodriguiano do teatro, como a frustração feminina, a opressão masculina, as relações incestuosas, a influência familiar, estão presentes também nos textos de *A vida como ela é...* A consequência nos usos dos temas recorrentes é que as personagens de *A vida como ela é...*, apesar de numerosas, pois em cada texto Nelson Rodrigues apresentava novos personagens, assumem, geralmente, as mesmas funções, a adúltera, o patriarca, o casal (esposos, namorados ou noivos), os honestos, os virtuosos, os invejosos.

Compreender como se dá a construção temática do universo rodriguiano é importante para compreender a relevância de sua obra para a cultura brasileira. Além de um procedimento diferenciado de linguagem, já dissemos que Nelson Rodrigues inovou ao trabalhar questões pessoais representadas dentro da dimensão social. Contudo, para entender a maneira como a exposição dessa relação entre o público e o privado era inovadora, é preciso tentar uma aproximação às formas como a sociedade estava organizada no período retratado por Nelson Rodrigues.

1.3 - Comentários sobre o contexto social

O Brasil dos anos 1950 é dominado por relações de patriarcalismo e patrimonialismo – situações em que o domínio público não se distingue do domínio privado perante a autoridade política – representado por meio dos excessos do poder público ou do poder privado, como é o caso do coronelismo, refletindo o atraso da modernidade no país. Para a construção do Estado

moderno, precisava-se buscar um ponto de equilíbrio entre o público e o privado, desafiando práticas políticas há muito consolidadas (GOMES, 1998, p. 540-541). Inicialmente, a modernidade enquanto um estilo de vida era perceptível nos grandes centros urbanos do país, entre o empresariado e a classe média alta. Somente com a expansão dos meios de comunicação após a década de 1950 – rádio e televisão – é que essa modernidade atingiria as classes menos privilegiadas (MARTINI, 2011, p.7).

Pesquisas realizadas nos primeiros anos da década de 1950 pelo IBOPE revelam que a má situação econômica do país e a falta de ação do poder público faziam com que a camada mais pobre da população residente no Rio de Janeiro visse a situação do país com pessimismo (MARTINI, 2011, p.57-59). A sociedade enfrentava um período de transição do rural, arcaico, tradicional para o urbano, moderno e industrial. O Rio de Janeiro, como um dos maiores centros urbanos brasileiros do período, é um dos primeiros locais onde se podem identificar os reflexos dessa transformação. Só que para os habitantes da cidade, a transição suscitou questionamentos a respeito de valores morais e crenças, bem como das formas de conduta, inscritas no processo de mudança social (MARTINI, 2011, p.207).

Nos anos 1950, a discussão a respeito da modernidade é fundamentada no conflito de valores de dois mundos, um conservador e um moderno. A moralidade conservadora já não era mais capaz de reter as relações diárias, e as ilusões a respeito da modernidade se mostram ineficazes para ordenar essas mesmas relações. Os valores oriundos de uma sociedade patriarcal como o lugar da mulher como rainha do lar, o homem como provedor e a filha à espera de um bom casamento se misturam com o consumo frenético e a liberdade pregada pela modernidade (MARTINI, 2011, p.207-208).

Os estereótipos de masculinidade e feminilidade estavam bem claros ainda nos anos 1950. O homem era provedor, trabalhador; a mulher tinha o seu papel circunscrito ao lar, e era ela a responsável pela felicidade da família. Às

mulheres que exerciam atividade remunerada se restringiam as profissões tipicamente femininas: professora, enfermeira, datilógrafa, secretária, telefonista, operária da indústria têxtil, de confecção e alimentícia. Segundo uma pesquisa do IBOPE, 31,7% dos moradores da cidade do Rio de Janeiro acreditavam que as moças brasileiras deveriam primeiro pensar em se casar e tornar-se dona-de-casa. Enquanto os homens deveriam escolher uma carreira no comércio ou na indústria (MARTINI, 2011, p.208-209).

A felicidade entre homens e mulheres cariocas nos anos 1950 era medida pelo casamento. As mulheres procuravam maridos que fossem compreensivos tolerantes, caprichosos com a esposa, dedicados aos filhos, inteligentes, cultos, companheiros e com bom salário. Os homens queriam esposas compreensivas, tolerantes, carinhosas, boas administradoras da casa, que demonstrassem carinho com os filhos, inteligentes e cultas. Era responsabilidade da mulher a preservação do tradicional ideal de pureza e submissão, sem que fossem esquecidos os ideais da modernidade, incentivados pela educação (MARTINI, 2011, p.210).

Sobre o direito das mulheres, uma pesquisa realizada pelo IBOPE no Rio de Janeiro em 1955 aponta que 57% de homens entrevistados acreditavam que as mulheres não deviam ter os mesmos direitos que os homens. As porcentagens desta pesquisa mostram ainda que nas classes mais pobres e de menor grau de instrução a reação contra a liberdade feminina é maior ainda (MARTINI, 2011, p.211). Certos indícios a respeito desses valores conservadores atribuídos à sociedade podem ser exemplificados por pesquisas realizadas durante a década de 1950 que apontavam a aprovação da prisão como medida punitiva para beijos públicos, que para aquela população era considerado um ato de atentado à moral. Da mesma forma, a população da época era contra o fechamento das casas de meretrício, pois acreditavam que tal medida aumentaria a promiscuidade doméstica, a homossexualidade, atos de violência sexual e perturbaria a tranquilidade das famílias nas ruas (MARTINI, 2011, p.217).

Assim, a despeito de toda a modernidade pretendida e propagada pelos meios de comunicação e pelo governo, a sociedade dos anos 1950 ainda se pautava em valores originários na sociedade patriarcal conservadora do período colonial: o ideal de felicidade era o casamento, e cabia à mulher preservá-lo; embora a traição fosse condenada, era permitida para os homens; embora o divórcio fosse tolerado, casais que se encontravam nessa situação não eram vistos com bons olhos; embora boa parcela de homens se declarasse a favor da liberdade feminina, não desejavam que estes direitos se estendessem a suas filhas; se o beijo em praça pública era condenado, as casas de meretrício eram necessárias à ordem social. Embora houvesse uma tendência à superação destes hábitos e costumes considerados arcaicos, a sociedade brasileira ainda mostrava-se conservadora em relação à família, à moralidade e às mulheres. As pesquisas realizadas nesse período revelam uma sociedade de valores fundamentada em seu passado rural, mas que pretendia “evoluir” para uma economia industrial, moderna e urbana (MARTINI, 2011, p.218).

Nesse emaranhado complexo de relações sociais diversas, os arranjos familiares se destacam como ponto fundamental para compreender a estrutura da sociedade. Pode se dizer que do ponto de vista demográfico e estatístico, mudanças e permanências marcam a estrutura familiar ao longo dos anos. Há muito tempo, observa-se o predomínio do caráter nuclear da família, isto é, casal com ou sem filhos. Mas o número de pessoas por família diminuiu consideravelmente no último quartel do século XX. Houve também um aumento no número de uniões conjugais sem vínculos legais e de arranjos monoparentais – aqueles caracterizados pela presença do pai com filhos ou da mãe com filhos, contando ou não com outros parentes habitando conjuntamente. Alguns estudos apontam também uma tendência de passagem da família hierárquica, onde se estabelecem relações internas de poder, para uma família mais igualitária (BERQUÓ, 1998, p.411-415).

Para entender melhor como essa família se insere nesse contexto de transformações sociais, é importante dirigir o olhar para as estruturas internas

dessa família e as mudanças que apresentaram nesse período. Entre 1940 e 1960, dados estatísticos do IBGE indicam o aumento na média de idade feminina no ato do casamento legalizado, indo de 21,7 anos para 23,8 anos. Esse aumento pode ser explicado pela alta progressiva nos índices de escolaridade entre as mulheres e seu ingresso no mercado de trabalho (BERQUÓ, 1998, p.416-417). Entre as décadas de 1950 e 1960, quando os estudos demográficos passaram a ser realizados de forma mais sistemática, as uniões consensuais – aquelas não registradas em cartórios – tiveram uma ocorrência maior nos estratos mais pobres da população, além de constituírem, antes da legalização do divórcio, a única alternativa para uma nova união após a dissolução do casamento civil (BERQUÓ, 1998, p.420). Também entre 1950 e 1960, o número médio de pessoas por unidade familiar era de 5,1 segundo o IBGE, e a taxa de fecundidade (número de filhos por mulher) entre 1940 e 1960 era de 6,2. Em 1950, a quantidade de arranjos domésticos com sete ou mais componentes era de 28% do total, com cinco ou seis componentes era de 25% do total, de três ou quatro componentes era 30% do total, de dois componentes era de 12% e morando sozinhas era 5%, demonstrando o predomínio de um grande número de pessoas morando sob o mesmo teto (BERQUÓ, 1998, p.424).

A década de 1950, portanto, é um momento onde os novos valores de liberdade pregados pela modernidade estão sendo questionados pelos próprios membros da sociedade. E o principal pilar da sociedade conservadora, a família, vem sofrendo profundas transformações. Os domínios do público e do privado estão mal definidos, o que potencializa a complexidade do jogo de aparências. Há, por um lado, uma necessidade da nova sociedade moderna de romper com os laços moralizantes da sociedade conservadora, por outro há uma resistência aparente, que condena a imoralidade das transformações modernistas, principalmente aquelas que ocorrem com as estruturas internas da família. A família encontra-se justamente nesse ponto nebuloso entre o público e o privado, em um constante questionamento sobre o que deve ser mantido como assunto particular da família e o que é permitido ser mostrado à sociedade. E é justamente

a partir da tensão existente nesta relação que Nelson Rodrigues irá explorar a representação da sociedade em suas narrativas.

1.4 - A vida como ela é... - os temas e o estilo

Na representação da instituição familiar, o arranjo complexo das relações de parentesco e os parâmetros sociais pelos quais se pautavam as expectativas de comportamentos estavam contidos no discurso de seus narradores. Nelson Rodrigues irá tratar a família como espaço recorrente dos conflitos pessoais, o principal palco da ação, o lugar por excelência das personagens. O universo familiar define jogos de poder que se entrelaçam em segredos da vida privada e aparências da vida pública. Mas essas relações só se concretizam porque há um organismo maior que avalia a sua validade, e esse organismo é a sociedade. As personagens que compõem essas famílias deslocam-se de uma família centrada em valores conservadores em direção a uma sociedade pautada pela ambigüidade, onde a permissividade e o consumo aparecem ao lado de variados tipos de moral e desejo.

A família retratada no texto “O monstro”, cuja narrativa relata o desenrolar de uma acusação de adultério de um dos maridos da casa com a cunhada mais nova, é um exemplo característico das famílias patriarcais moralistas onde há um jogo de aparências entre o social e o privado. Neste texto, a família é o ponto central do desenrolar da ação. Há a presença de um grande número de irmãs, vivendo sob o mesmo teto com seus respectivos maridos, conforme nos informa o narrador ao relatar a chegada de Maneco na casa:

Desceu na porta de casa tão atribulado que deu ao chofer uma nota de duzentos cruzeiros e nem se lembrou do troco. Invadiu aquela casa grande da Tijuca, onde morava com a mulher, os sogros, três cunhadas casadas e uma solteira. Desde logo, percebeu que não havia hipótese de morte. A inexistência de qualquer alarido feminino,

numa casa de tantas mulheres, era sintomática.

(RODRIGUES, 2006, p.29-33)

O enredo irá acompanhar o dia da família, inicialmente pela perspectiva de Maneco, marido de Flávia. É típico nesse tipo de estrutura familiar, onde convivem sob o mesmo teto irmãs, maridos e sogros, que sob uma eventualidade, toda a família seja mobilizada. Maneco é chamado às pressas por sua esposa e ao chegar a casa, esta lhe relata que Bezerra, marido de sua irmã Rute, deu em cima de Sandra, a irmã mais nova da família. A conversa entre Maneco e Flávia nos apresenta uma série de posturas que são esperadas dos familiares. Frases ditas por Flávia como “Esse miserável não soube respeitar nem esse teto” e “É ou não é um tarado?” e as ponderações de Maneco “Sabe que estou com a minha cara no chão” e “Olha, meu anjo, eu sempre te disse, não disse? Que cunhada não deve ter intimidade com cunhado?” apontam a conduta que se espera dos membros da família, inclusive da reação que se deve demonstrar frente a essa acusação de adultério. Contudo, a real reação de Maneco é outra, revelada pela transcrição de seu pensamento em “Bonito! Descobriu alguma bandalheira minha!” e depois pela conversa de Maneco com Bezerra na garagem da casa, onde Maneco demonstra solidariedade com o concunhado “Teu mal foi entrar de sola. Por que não usaste diplomacia?”. Nelson Rodrigues escancara o jogo de aparências existente dentro do microcosmo familiar, e que é refletido para a sociedade.

Da mesma forma, esse jogo é visto no desenrolar do enredo. A ameaça de Sandra de contar para toda a família que Dr. Guedes tem uma amante impede que Bezerra seja expulso da casa. A fala dele “Vamos pôr uma pedra em cima disso, que é mais negócio. O que passou, passou. Está na hora de dormir, pessoal.” encerra qualquer opinião contrária que pudesse ser proferida pelos demais membros da família. Todos os casais se recolhem. Ironicamente, o segredo de Dr. Guedes é o mesmo pelo qual a família aparentemente condenou Bezerra. Mas sem saber do real motivo pelo qual Dr. Guedes “perdoa” Bezerra, a

família aceita e o erro é “esquecido”. Há uma tentativa de manter uma aparência de família séria, ao mesmo tempo em que na verdade se mantém duas atitudes que colocam a instituição familiar em cheque.

As representações familiares de Nelson Rodrigues geralmente giram em torno da influência que os membros da família têm sobre um casal. Em “Futura sogra”, o casal de noivos Edgar e Eduardina é separado pelo pai de Edgar, que, após incitá-lo a respeito da própria sogra, trai o filho, fugindo com Eduardina. Em “Delicado”, Eusebiozinho é criado cercado por tias, irmãs e primas, e é a influência de um tio do menino é que determina o seu futuro casamento, e, por conseqüência, seu suicídio. Ou ainda, em “O grande Viúvo”, a família de Jair forma uma força-tarefa para impedi-lo de cometer um suicídio agendado após a morte da mulher, inventando uma calúnia a respeito da falecida.

Em contraponto à família, que representa um universo particular, embora moralmente pautada pelos valores públicos, Nelson Rodrigues traz aos textos a presença de locais de trabalho para retratar relações sociais existentes em ambiente público. As mulheres que aparecem nesses ambientes são normalmente jovens e realizam trabalho de secretariado, enquanto os homens possuem funções de chefia, posição da qual tiram proveito. Esse ambiente é retratado em histórias como “Gagá”, onde a jovem Lourdinha é assediada pelo chefe, Seu Maviel. Logo que começa a trabalhar na repartição, as outras funcionárias comentam a fama do chefe:

Era jeitosa de rosto e corpo.

Já no seu primeiro dia de repartição, foi advertida pelas companheiras:

- Abre o olho?

- Por que?

Em meio a risinhos e cochichos continuaram a maledicência:

- Seu Maviel não é sopa!

Ingênua por natureza e por educação, alma sem malícia,

encarou as outras, surpresa. Interpelou-as: “Vem cá. Não é sopa como?”

Deram informações mais copiosas e precisas:

- Não pode nem ver mulher. Já deu em cima de todas as funcionárias da seção. Uma fera!

(RODRIGUES, 2006, p.449-453)

Seu Maviel aproveita-se de sua posição de chefe para ficar a sós com as funcionárias em seu escritório e assim tentar seduzi-las. Apesar da “privacidade” do escritório, o relato das companheiras de Lourdinha mostra que não há dúvidas sobre o comportamento de Seu Maviel.

No ambiente de trabalho parece ser impossível manter algum assunto em particular. Em “Quem morre descansa”, mesmo com a esposa moribunda, mas viva, Norberto planeja se casar com Julinha, uma funcionária do escritório. Apesar de toda a discrição do casal, Queiroz, outro pretendente de Julinha fica sabendo que ela e Norberto estavam se encontrando em segredo. Outro exemplo de *A vida como ela é...* que explora os ambientes públicos relacionados ao trabalho é em “Cheque de Amor”. Vadeco vive sem limites na farra, até que seu pai, cansado de seus escândalos o nomeia gerente de uma de suas empresas. Mas Vadeco acaba transferindo sua vadiagem para o escritório, conquistando toda a variedade de funcionárias que lá trabalhavam. Mesmo com encontros em seu gabinete com a porta trancada, os demais funcionários especulavam o que se passava lá dentro:

De vez em quando, Vadeco de olhos injetados, virava-se para o secretário:

- Fecha a porta à chave!

O outro obedecia, e o resto dos funcionários, atônitos, faziam as suposições mais espantosas.

(RODRIGUES, 2006, p.263-267)

Além das representações sociais, como a família e as relações de

trabalho, há também nos textos rodriguianos a recorrência de tipos de personagens, revelando questões do universo psíquico, geralmente conflitos internos que revelam o lado contraditório do ser humano. Essa contradição interior reflete no comportamento social de cada um desses tipos apresentados por Nelson Rodrigues. Especificamente, o universo rodriguiano se debruça sobre a sexualidade para construir o caráter das personagens.

Na construção das personagens femininas há uma forte dualidade entre moral e desejo. Convivem na mesma mulher a aspiração de encontrar um grande amor, casar-se, ter filhos, mas também há a curiosidade, o instinto, o desejo que provocam os sentidos. Nas aparências, elas geralmente apresentam um padrão de comportamento de mulher séria, mas na intimidade, na explosão do desejo, na conversa ao pé de ouvido, elas podem ser provocativas, sensuais. Nem todas parecem destinadas a sucumbir à tentação do instinto sexual. Há diferença de comportamento entre elas, o que parece dirigir o leitor para um julgamento a respeito daquelas que se mantêm comportadas e das que sucumbem ao apelo sexual, sempre guiado pela intervenção do narrador.

Em “Uma Senhora Honesta”, Luci vangloria-se de ser uma mulher séria, esposa fiel e que por tabela vigia toda a vizinhança. Quando um dia ela recebe um telefonema de um homem dizendo-se um admirador secreto, ela fica inconformada. Para o marido, Luci esbravejava o inconformismo com a falta de respeito, ameaçava atirar em quem cometeu tal atrevimento. Mas internamente, Luci suspeitou de um vizinho e começou a prestar mais atenção nele.

Pela primeira vez, Luci constatou que tinha braços fortes e bonitos, o que não era de admirar, dado que, aos domingos, o cínico jogava voleibol de praia. Esta exibição deslavada de braços tornava mais patentes do que nunca as intenções de conquista.

(RODRIGUES, 2006, p.131-135)

Embora publicamente, Luci continuasse pregando a própria seriedade,

internamente, começou a se sentir tentada a aceitar que houvesse um interesse do vizinho. Sua índole é posta a prova quando, gripada, Luci deixa de ir trabalhar e passa o dia em casa repousando.

O marido saiu, muito alegre, dizendo que ia jogar no bicho; sonhara com não sei que animal e planejava o jogo. Muito imaginativa, ela ficou cultivando as piores hipóteses, sobretudo uma particularmente eletrizante: de que o vizinho, aproveitando a ausência de Valverde, invadisse a casa. Podia ter passado a tranca na porta, mas não ousou.

(RODRIGUES, 2006, p.131-135)

Notamos pelo relato do narrador no trecho acima que mais do que ficar balançada, Luci se sentiu tentada a contrariar sua própria convicção. A escolha por não trancar a porta revela um desejo secreto de que o vizinho de fato invadisse a casa. Às quatro horas da tarde, um mensageiro deixa uma caixa de orquídeas na sua casa.

Luci tremeu. Pela primeira vez, em sua vida, compreendia toda a patética fragilidade do sexo feminino, todo o imenso desamparo da mulher. Diria ao marido? Não, nunca! Valverde apesar da asma, do peito de menino, podia dar um tiro no casanova. Por outro lado, já admitia que o vizinho nutrisse por ela mais que um simples entusiasmo material. Quem sabe não seria um amor? Grande, invencível, fatal?

(RODRIGUES, 2006, p.131-135)

Primeiramente, Luci parece perceber que a natureza feminina está fadada a sofrer tentações e ser tolhida pela moral social. Ao mesmo tempo, ela se preocupa em resguardar, não o marido, mas sim o amante. O mesmo que ela se propôs a matar caso descobrisse de quem se tratava. Passa inclusive a criar justificativas para aceitar tal situação, como a invencibilidade ou a fatalidade. Ao

descobrir que na verdade as flores eram uma brincadeira de Valverde, Luci fica furiosa. A reação de Luci demonstra o quanto a figura feminina é ambígua, dividida entre o moralmente correto e os desejos nascidos no inconsciente.

Da mesma forma, outras mulheres rodriguianas vacilam entre essas duas facetas femininas. Rosinha em “Covardia” é fiel ao marido, mesmo com as investidas de Agenor. Contudo, após constatar que o marido é um covarde, Rosinha aceita se encontrar com Agenor para consumir a traição. Por ironia do destino, um amigo de Marcondes, esposo de Rosinha, a impede de encontrar Agenor. No fim, Rosinha acaba passando com o marido a noite que deveria passar com o amante. Em “Cheque do Amor”, Ariete é noiva e se diz uma mulher séria. Ela se mantém relutante às investidas de Vadeco. Quando este lhe propõe um alto valor por uma hora em seu apartamento, Ariete vai até o local, rasga o cheque de Vadeco e o beija ferozmente, demonstrando que a mudança de atitude não se dava pelo dinheiro, mas sim por um desejo carnal que se manifesta a partir das estratégias de sedução de Vadeco.

Assim, Nelson Rodrigues escreve sobre mulheres que aspiram encontrar um grande amor e se casar, para ser uma esposa devota ao lar. E escreve sobre mulheres que sucumbem ao desejo despertado pelo instinto sexual. As duas representações podem ser encarnadas pela mesma personagem, escancarando o conflito humano entre moral e desejo. A representação feminina de Nelson Rodrigues apresenta uma paixão desmedida – por si mesma e pelo objeto de seu desejo – que é a base do seu *pathos*, a essência da sua tragédia, pois entra em enfrentamento com o que é esperado dela por parte da sociedade.

Ao mesmo tempo, a dualidade feminina desempenha papel essencial na construção da figura masculina no universo rodriguiano. A mulher é o elemento central dos conflitos do universo rodriguiano. É a partir do comportamento feminino que surgem as dúvidas, as provocações, os jogos de aparência. O homem rodriguiano parece dotado de certa fragilidade perante a figura feminina. Há certo domínio exercido pela mulher sobre o instinto masculino, que faz com que o

homem sucumba à provocação feminina. Com isso, Nelson Rodrigues indiretamente questiona a autoridade patriarcal, revelando um novo padrão de relacionamento entre gêneros, onde a mulher exerce um poder instintivo, mas o homem mantém a pose de dominador perante a sociedade.

Podemos observar um exemplo dessa representação no texto “Diabólica”. A jovem Alicinha exerce um poder sobre o cunhado, marido da irmã mais velha, a ponto do homem se sentir amedrontado e ameaçado. No trecho a seguir, Alicinha chega de surpresa no escritório de Geraldo.

“Você tem medo de mim?”. O pobre-diabo gaguejou: “Por quê?”. E ela, com um olhar intenso, não de criança, mas de mulher: “Tem, sim, tem!”. Parece divertida. E, subitamente, séria, ergueu-se e aproximou-se. Estavam no gabinete de Geraldo. Alicinha inclina-se e pede:

- Um beijo.

Lívido, obedeceu. Roçou, de leve, a face da pequena. Ela insistiu: “Isso não é beijo. Quero um beijo de verdade”. Geraldo levantou-se. Recua apavorado, como se aquela garota representasse uma ameaça hedionda.

(RODRIGUES, 2006, p. 425-429)

Na sequência do texto, Alicinha e Geraldo se beijam ardentemente. Mais que isso, Alicinha ameaça que se Geraldo não obedecê-la, ela falará que houve o diabo entre os dois. Geraldo se vê impotente perante a ameaça da cunhada, e a partir desse episódio, se vê como escravo da menina.

Foi, desde então, um escravo da menina. E, coisa interessante: ao mesmo tempo que se sentia atraído, tinha-lhe ódio. Sentia, nela, uma precocidade hedionda.

E, por outro lado, era um fraco, um indefeso, um derrotado.

(RODRIGUES, 2006, p. 425-429)

Geraldo reage, matando Alicinha e depois se entrega em uma delegacia. Há aqui uma reviravolta onde o homem embora não resista ao poder de sedução feminino, procura recuperar a sua posição por meio da violência.

Em “Mártir em casa e na Rua”, Durval é dominado tanto pela esposa, Antonieta, quanto pela amante, Abigail. A amante sabia da esposa, mas a esposa não sabia da amante. Abigail exigiu que Durval jantasse em sua casa todos os dias. Antonieta parecia perceber que o marido já havia jantado. Qualquer tentativa que Durval fizesse para pular a refeição na casa de uma ou de outra era recebida com extrema indignação. Refém das duas mulheres pela sua covardia de se desfazer de uma delas, Durval acaba cometendo suicídio. Sem conseguir sustentar duas relações sem que isso destruía sua vida social, Durval acaba recorrendo à covardia do suicídio para “resolver o problema”.

Em “Sem caráter”, após cinco encontros com Jandira, Geraldo descobre que ela é noiva. Inconformado, mas apaixonado, ele tenta convencê-la a terminar o noivado e casar-se com ele. A princípio Jandira parece considerar a proposta. Mas efetivamente, não termina o noivado. Geraldo começa a ficar sem paciência:

A partir de então, sempre que se encontravam, perguntava, ávido: “Já acabaste?”. Jandira respondia: “Não. Ainda não. Amanhã, sem falta”. Mas este “amanhã” nunca chegava. Uma tarde, ele, mais violento, gritou. Ela, ressentida, endureceu o rosto: “Não vai dar certo. É melhor a gente acabar”. Esbugalhou os olhos: “Não vai dar certo por quê?”. E ela, baixo: “Por - que eu quero os dois”. Recuou, assombrado: “Os dois?”. Confirmou, sem medo, acrescentando:

— Serve assim?

Com a boca torcida, Geraldo diz-lhe: “Olha, sabes o que tu merecias por este teu cinismo, sabes? Um tiro na boca! Cínica! Cínica!”. Então, senhora de si, a moça apanhou a bolsa no jardim. Ergueu-se: “Paciência”. Atônito, viu-a afastar-se. Mas não resistiu. Correu. Caminhando a seu lado, na alameda deserta, soluçou: “Serve assim!

Serve!”

(RODRIGUES, 1992, p.52-56)

No trecho acima, Geraldo se submete à vontade de Jandira apenas para não ser reconhecido socialmente como o outro. Contudo, quando um ano depois casa-se com Jandira, vê entre os convidados o ex-noivo. Aqui a submissão do homem é tal que ele aceita ser traído, apenas para ter a mulher que deseja nomeada como esposa. Portanto, Geraldo acata as exigências de Jandira, vivendo um casamento de aparências, uma vez que sabe que a esposa o trai, mas ao menos o seu *status* é de chefe de família e não de amante.

Tendo levantado esses motivos recorrentes nos textos, delineamos os elementos que combinados constroem o universo rodriguiano em *A vida como ela é...* Para não tornar os textos repetitivos, Nelson Rodrigues trabalha a recorrência dos temas, dando diferentes encaminhamentos às situações e personagens similares. Como por exemplo, os textos “Diabólica” (que deu origem ao episódio “O anjo”) e “O monstro”. Em ambos, há a triangulação amorosa entre um casal e a cunhada. Em ambos a cunhada é irmã mais nova da mulher e parece ser vista pela família com certo grau de inocência e ingenuidade, mas na verdade são elas que seduzem os pares das irmãs. Em ambos os casos a família também é afetada pela situação. Os textos diferem principalmente na organização da narrativa e no desfecho. Em “Diabólica”, Dagmar alerta o noivo a respeito da beleza da irmã, provocando uma mudança na forma como Geraldo olha para Alicinha. Percebemos pela fala irônica do narrador, que Alicinha não é ingênua, e provoca Geraldo. Quando acontece um beijo entre eles, ela o chantageia para esconder a relação de Dagmar. A pressão é tanta que Geraldo, em um ato de desespero após as constantes provocações da cunhada, mata Alicinha. Já em “O monstro”, a acusação de infidelidade é o que desencadeia a sucessão dos fatos. Bezerra é acusado pela família da esposa de seduzir a irmã mais nova, Sandra. O relato do episódio gira em torno da expectativa da família pela atitude que terá Dr. Guedes, pai de Sandra, quando souber o ocorrido. A família inteira condena Bezerra,

apenas Sandra parece se manter impassível. Com a chegada do pai, a menina se tranca com ele no escritório e coloca-o contra a parede, revelando saber que ele mesmo possuía uma amante, e que nada deveria fazer a respeito de Bezerra, ou ela o denunciaria. No final, Dr. Guedes pede que todos esqueçam o fato e voltem à suas vidas, enquanto Sandra volta a sutilmente provocar o cunhado. Enquanto em “Diabólica” o desfecho é o assassinato e o fim do adultério, e “O monstro”, há um forçoso esquecimento do ocorrido e a infidelidade parece ser mantida. Os diferentes destinos das personagens Alicinha e Sandra demonstram que não há um fatalismo nos textos rodriguianos. O mesmo princípio conflituoso pode resultar em diferentes situações para personagens que ocupam a mesma “função” no texto.

Nelson Rodrigues trabalha os efeitos de sentido de seus textos a partir do trabalho de criação de situações e personagens que obedecem a padrões sociais, determinando, características psicológicas, anseios internos e relações com o mundo exterior, principalmente naquilo que se relaciona com a questão da sexualidade. Extrapolando essas relações para o conflito entre o comportamento público e o comportamento privado. E isso reflete em certa deterioração de relações sociais, indicando uma crise do modelo de sociedade conservadora, mas que ainda não está pronta para os ideais de liberdade da sociedade moderna.

Para dar corpo a esses conflitos, o universo rodriguiano se estrutura sobre recursos lingüísticos e discursivos característicos na composição desse estilo. Nelson Rodrigues trabalha a construção do texto de maneira a assemelhá-lo a uma conversa, organizando o texto a partir da fala de um narrador que conduz o enredo dirigindo-se ao leitor, e trabalhando com diacronias temporais para tornar o texto ágil e enxuto. A presença de diálogos rápidos, flexíveis, seguindo a estrutura da língua falada, encaminhados pelo narrador que dirige o olhar do leitor para julgamentos a respeito do caráter das personagens e as situações chocantes em que o autor colocava essas personagens causou um forte impacto nos leitores do *Última Hora* durante os dez anos em que *A vida como ela é...* foi publicada (MARTINS, 1981, p. 5).

O discurso de *A vida como ela é...* é organizado a partir da fala de um narrador. Invariavelmente, todos os textos publicados na coluna possuem um narrador onisciente (tem conhecimento total sobre a narrativa), heterodiegético (não participa da ação da narrativa enquanto personagem), cuja fala se intercala com os diálogos. O uso do discurso direto cria um fluxo da história em que narrador e personagens se revezam no contar, geralmente com frases curtas. O narrador, por ser onisciente sabe tudo o que se passa na cabeça das personagens, dando a impressão de que está intimamente ligado a esses personagens, embora ele não tenha presença na ação em si. Além disso, a fala do narrador traz ironias e sarcasmos que indicam ao leitor um julgamento a respeito do comportamento e do caráter dos personagens de cada texto.

Em “O Homem Fiel”, o casal de namorados, Malvina e Simão, tem uma discussão a respeito da crença em Deus. Simão, asmático, diz que sua doença é o fundo de todos os seus defeitos e qualidades, inclusive da fé. Malvina, que possuía suas alternativas místicas, ficou desapontadíssima com o noivo. Mas foi a declaração do noivo que a fez relevar a falta de fé do marido:

- Quando eu me casar, hei de ser fiel. Mas podes ficar certa: como tudo o mais, a minha fidelidade há de ser de fundo asmático.

A menina toma um choque. Por um momento, esqueceu a irreverência que a princípio, lhe parecera diabólica. Já que ele falava em fidelidade, ela dispõe-se a esquecer a duplicidade de ateu intermitente e de crente eventual. Era uma dessas criaturas para quem tudo se resume no problema de “ser ou não traída”.

(RODRIGUES, 1992, p.168-171)

A última frase do trecho destacado exemplifica a forma como o narrador usa a sua fala para criar julgamentos a respeito das personagens. O narrador dá a entender que Malvina é uma moça extremamente preocupada com a imagem de mulher traída. Mais adiante no texto, ele irá relatar que Malvina teve um outro

namorado, Quincas, que ela amava com loucura, mas que a traía constantemente. E por causa dessa infidelidade deslavada, Malvina decidiu romper com o rapaz. O narrador constrói uma imagem de Malvina enquanto mulher cujos sentimentos foram prejudicados por um rapaz infiel, e que por isso criou um preceito a respeito da infidelidade que era essencial para sua felicidade, passando inclusive por cima de suas crenças religiosas. No decorrer do enredo, Simão e Malvina se casam, mas a doença impede que ele possa beijar Malvina sem ter uma crise de asma. Desiludida, ela acaba procurando Quincas:

Malvina liga para o Quincas:

- Você pode ser cínico, sujo, canalha, mas sabe amar.

Conversaram uma meia-hora. No fim, Quincas passou-lhe a rua e o número de um apartamento em Copacabana. No dia seguinte, Malvina foi lá.

(RODRIGUES, 1992, p.168-171)

Nesse último trecho da história de Malvina, a descrição seca do narrador, sem maiores comentários, ironiza o comportamento da mulher. Ela que tanto prezava a fidelidade, e que comemorava o fato da doença do marido impedi-lo de trair, acaba se tornando uma adúltera em virtude da infelicidade conjugal gerada pela impossibilidade do relacionamento afetivo entre o casal.

Em “Covardia” é possível observar a dinâmica que Nelson Rodrigues trabalha com seu narrador. Rosinha planejou trair o marido. Mas é interpelada por um amigo do marido, Dr. Eustáquio, no exato momento em que se dirigia ao primeiro encontro com o amante. Rosinha se exalta com a insistência do homem em acompanhá-la, mas sua exasperação só é revelada pelo narrador, que denuncia seus pensamentos:

Subitamente, Rosinha corta:

— Minha amiga não vem mais. Vou-me embora.

Imaginava desfazer-se daquela companhia abominável, saltar adiante e voltar. Mas ele foi admirável: — “Levo-a em casa! Levo-a em casa!”. Rosinha sentiu que era inútil. Pensa, no seu ódio: — “Esse palhaço não me larga!”. Veio de Copacabana a Aldeia Campista com aquele homem ao lado. Ele dizia: — “Lá na procuradoria, temos um talento: — o Otto Lara Resende”. Ouvia só, atônita.

(RODRIGUES, 1992, p.17-20)

É possível notar no último parágrafo do trecho selecionado que há um movimento rápido de troca de falas entre o narrador, Dr. Eustáquio e os pensamentos de Rosinha. Essa dinâmica representa o modo como Nelson Rodrigues agencia seu narrador no direcionamento da agilidade do texto. É dele o direcionamento do leitor para a posição de Rosinha, enquanto Dr. Eustáquio discorre sobre um assunto desinteressante.

Para elucidar o sentido do texto, Nelson Rodrigues ainda lança mão de diacronias temporais, geralmente *flashbacks*. Elemento de destaque em sua produção teatral graças ao ineditismo do uso desse recurso na linguagem teatral, a diacronia temporal na coluna *A vida como ela é...* funciona como justificativa para as situações narrativas vivenciadas pelas personagens.

Em “A dama do loteação”, Carlinhos faz uma visita a seu pai e lhe confessa uma suspeita sobre a índole da esposa. Carlinhos apenas conta sobre a suspeita, mas não dá argumentos sobre o porquê dela. Para explicar a razão da desconfiança de Carlinhos, o narrador conduz o leitor para uma apresentação dos membros dessa família, contando brevemente sobre a vida do casal. Depois, há um *flashback* onde ele narra ao leitor um fato ocorrido naquele mesmo dia, antes do encontro de Carlinhos com o pai, durante o jantar em sua casa:

[...] Nessa mesma noite, do aguaceiro, coincidiu de ir jantar com o casal um amigo de infância de ambos, o Assunção. Era desses amigos que entram pela cozinha, que invadem os quartos, numa intimidade absoluta. No meio do jantar, acontece uma pequena

fatalidade: cai o guardanapo de Carlinhos. Este curva-se para apanhá-lo e, então, vê, debaixo da mesa, apenas isto: os pés de Solange por cima dos de Assunção ou vice-versa. Carlinhos apanhou o guardanapo e continuou a conversa, a três. Mas já não era o mesmo. Fez a exclamação interior: “Ora essa! Que graça!”. A angústia se antecipou ao raciocínio. E ele já sofria antes mesmo de criar a suspeita, de formulá-la. O que vira, afinal, parecia pouco. Todavia, essa mistura de pés, de sapatos, o amargurou como um contato asqueroso. Depois que o amigo saiu, correrá à casa do pai para o primeiro desabafo.

(RODRIGUES, 1992, p.216-220)

Notamos então, que o narrador volta no tempo para narrar o evento que fez Carlinhos correr para a casa do pai e revelar sua suspeita. No decorrer do enredo, Carlinhos aumenta suas suspeitas ao descobrir que a mulher mentiu sobre um encontro aparentemente casual com Assunção. Ele então, certo da traição, resolve confrontá-la. Quando consegue arrancar a verdade de Solange, o narrador toma a palavra e relata o dia em que Solange se encontrou com um mecânico, em um novo *flashback*:

Mecânico e desconhecido: duas esquinas depois, já cutucara o rapaz: “Eu desço contigo”. O pobre-diabo tivera medo dessa desconhecida linda e granfa. Saltaram juntos: e esta aventura inverossímil foi a primeira, o ponto de partida para muitas outras. No fim de certo tempo, já os motoristas dos lotações a identificavam à distância; e houve um que fingiu um enguiço, para acompanhá-la.

(RODRIGUES, 1992, p.216-220)

O *flashback*, portanto, contribui para que a compreensão da narrativa não seja prejudicada pela curta extensão do texto. É uma maneira sucinta de posicionar o leitor perante os fatos relevantes que conduziram as personagens para aquela situação de conflito exposta.

No que concerne ao cuidado linguístico, Nelson Rodrigues trabalha a

linguagem coloquial, o diálogo curto e incisivo. O uso de gírias e expressões informais é comum nos textos de *A vida como ela é...* A curta extensão das histórias e o seu lugar no jornal privilegiam a técnica linguística empregada na agilidade do texto.

Podemos observar no texto “Cheque de amor”, em que Aristides tenta convencer uma jovem telefonista que trabalha em seu escritório a sair com o amigo Vadeco, o emprego de frases curtas e cortes rápidos no diálogo:

O grande argumento da telefonista era este:

- Mas e o meu noivo?

Aristides foi rotundo.

- Teu noivo não precisa saber. Não saberá nunca!

E ela, no pavor de possíveis delações:

- É espeto! É espeto!

Acabou indo. Primeiro, houve o cinema; depois do cinema um passeio delirante de automóvel. No dia seguinte, pela manhã, Aristides perguntava: “Que tal?”

Vadeco bocejou:

- Serve.

(RODRIGUES, 2006, p.263-267)

Notamos neste trecho uma seqüência de frases de poucas palavras que são utilizadas para contar desde a conversa de Aristides com a telefonista, o encontro de Vadeco com ela, até as impressões no dia seguinte. Esse recurso de economia de palavras além de favorecer os textos pouco extensos como é o caso das publicações em colunas de jornal, ainda dinamizam a leitura, aumentando a fluidez do texto. Além disso, uso de expressões corriqueiras como “espeto” aproximam os textos do linguajar do dia-a-dia dos leitores. Essas expressões e gírias das ruas estão presentes em outros textos da coluna também, como “papagaio”, “batata”, “no duro” e outras que eram comuns nas conversas

informais.

O estilo rodriguiano se constrói, então, sobre a recorrência de elementos temáticos caros à Nelson Rodrigues, a construção de personagens que criam uma imagem de tipos psicológicos, um narrador que conduz as narrativas, indicando até mesmo julgamentos do caráter das personagens, a presença de diacronias temporais que colaboram na construção de sentido da narrativa, e uma estrutura lingüística que favorece o dinamismo e a agilidade da leitura. Essa poética gera uma sensação de proximidade da obra com o leitor e permite que sejam identificadas a partir dela conflitos e questionamentos presentes na sociedade e nos indivíduos que ela representa. A poética rodriguiana em *A vida como ela é...* explicita, por meio de recortes potencializados e uma linguagem ágil e dirigida, discussões a respeito das grandes questões em pauta na sociedade dos anos 1950. Mais adiante, veremos como essa poética será aplicada e interpretada na série televisiva, em 1996, ao reconstruir as questões e conflitos de uma época anterior, na qual a sociedade se encontrava em transição para a modernidade.

1.5 - Nelson Rodrigues no cinema

Sendo Nelson Rodrigues reconhecidamente um autor importante da dramaturgia brasileira, sua escrita, potencialmente, poderia ultrapassar os limites das páginas e dos palcos e atingir outras formas de expressão. Atualmente o autor possui uma vasta obra cultural difundida em diversos formatos, na literatura, no teatro, na imprensa, no cinema e na televisão. Seu nome é assinatura de diversas obras que compõe o quadro fundamental da cultura moderna e contemporânea brasileira. O modo como Nelson agencia as palavras na construção de seu discurso, o uso de uma temática instigante e a construção de uma narrativa poética fez com que seu repertório fosse aproveitado em diversas linguagens, e dentro de cada linguagem, explorando as dimensões de seus textos, diversas

estratégias experimentais foram realizadas, originando obras de alto valor estético agregado, ao mesmo tempo em que se comunicava ao grande público (PETRECA, 2006, p. 39).

O cinema, em especial, utilizou a literatura de Nelson Rodrigues, sendo ele um dos autores mais adaptados para a grande tela. O melodrama e as descrições visuais presentes em seus textos eram favoráveis à transcrição para o cinema. O apelo sensual e a crítica moral, deflagrados por Nelson Rodrigues em seus textos, eram temas de grande força popular, sendo fortes candidatas ao sucesso de bilheteria. Da obra rodriguiana, 23 títulos, entre romances, folhetins e peças de teatro, foram adaptados ao cinema entre os anos de 1952 e 2010 (GOMES, 2010, p.3).

Ismail Xavier, no livro *O olhar e a cena* (2003), discute as adaptações dos textos de Nelson Rodrigues para o cinema. Na abertura do capítulo “Nelson Rodrigues no cinema (1952-99)”, o autor define com propriedade a produção textual de ficção de Nelson Rodrigues:

Vaidades e ressentimentos; desordem amorosa. Ciranda de quiproquós, fracassos e autodestruição obsessiva. Desfile de maridos enciumados ou mulheres insatisfeitas a tramar cenários de vingança. Congresso de filhos da culpa, habitantes de um mundo à deriva porque separado de um estado de pureza ideal que nenhuma experiência histórica pode ensejar. No entanto, pureza que permanece como referência do dramaturgo a alimentar uma observação inconformada da experiência possível. Diatribe de moralista cujo horizonte é a religião, mas cuja sintaxe é a de um inconsciente feito superfície, paisagem familiar que funciona como uma fábula encomendada por um Freud à procura de ilustrações que, não raro, deslizam. A ficção de Nelson Rodrigues é essa recorrência. Personagens, situações, motivos se entrelaçam e se completam num jogo de ser e aparência que se repõe a cada peça ou romance-folhetim (XAVIER, 2003, p. 161).

Segundo Ismail Xavier, em adaptações de textos literários para o

audiovisual, as questões específicas da imagem, do espaço e do tempo são decisivas, como as formas de construção do olhar da câmera e sua incidência sobre a estrutura dramática. Em seus próprios textos, Nelson Rodrigues traz marcas de valorização do aspecto visual da experiência dramática, chegando, em sua agilidade, a um consciente uso de dispositivos e mesmo de citações do cinema no corpo das peças. Para Xavier, as melhores adaptações dos textos de Nelson Rodrigues para os meios audiovisuais souberam submeter o conjunto da ação dramática a um novo ponto de vista, explorando de forma expressiva a interação entre o olhar da câmera e a figura humana (XAVIER, 2003, p. 168-170).

A relação entre as adaptações de obras rodriguianas feitas para o teatro, o cinema e a televisão constituem um campo de produção e recepção que se conecta mais diretamente aos gêneros populares que emergiram no âmbito da indústria cultural. Em suas obras, os personagens masculinos e femininos compartilham o mesmo estatuto social que a platéia e estão entrelaçados em uma experiência extrema de valores que possam dar ressonância. Nesse sentido, os dramas que os envolvem estão em clima de tensão, fora da circunscrição tanto dos gêneros clássicos quanto do melodrama (XAVIER, 2003, p. 165).

Para Xavier, ao adaptar Nelson Rodrigues, o cineasta tem que escolher uma interpretação dentre as diferentes matrizes e tons opostos que Nelson Rodrigues coloca em seus textos. Nelson Rodrigues utiliza estilos diferentes em um só texto, variando entre o expressionismo e o naturalismo. O pessimismo no trato das redes obsessivas e as vocações para os desastres embaralham referências diversas, podendo haver ênfase no trato naturalista do texto, como as disposições corporais e constelações do grotesco, ou a ênfase em um contexto de crise espiritual da sociedade moderna, em que balizas metafísicas serviriam para explicar a inclinação de suas personagens ao infortúnio (XAVIER, 2003, p. 169).

Meu destino é pecar foi o primeiro texto rodriguiano transformado em filme em 1952, com direção de Manuel Pelufo. Para a adaptação, Pelufo simplificou o texto e acrescentou um final feliz. Somente em 1962 um novo texto

de Nelson Rodrigues foi adaptado para o cinema. *Boca de Ouro* foi dirigido por Nelson Pereira dos Santos, e desencadeou a primeira fase de adaptações rodriguianas para o cinema, aos quais se seguiram *Bonitinha, mas ordinária* (J. P. Carvalho, 1963), *Asfalto Selvagem* (J. B. Tanko, 1964), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1966) e *Engraçadinha depois dos trinta* (J. B. Tanko, 1966). Os filmes dessa primeira onda de adaptações são muito distintos entre si nas questões conceituais do cinema. Há filmes que se encaixam nas características de drama realista, de expressionista e o melodramático (XAVIER, 2003, p. 173).

A segunda geração de adaptações de Nelson Rodrigues no cinema começa com *Toda nudez será castigada* (1973), dirigida por Arnaldo Jabor, que também assinou *O casamento* (1975), também adaptado da obra rodriguiana. As adaptações de Arnaldo Jabor vinham na corrente do tropicalismo e da tragicomédia. Em contrapartida, há produções que irão seguir o caminho da apelação pelo erotismo e a ousadia. É o caso de Neville D'Almeida, que realiza a adaptação de *A dama do loteamento* (1978) e *Os sete gatinhos* (1980), Bruno Barreto com *O beijo no asfalto* (1980), Haroldo Marinho com *Engraçadinha* (1980) e Braz Chediak com as adaptações de *Bonitinha, mas ordinária* (1980), *Álbum de Família* (1981) e *Perdoa-me por Traíres* (1983) (XAVIER, 2003, p.188).

A terceira fase de adaptações rodriguianas para o cinema irá acontecer somente nos anos 1990, com o Cinema da Retomada, e inclui os filmes *Traição* (Cláudio Torres, Arthur Fontes, José Henrique Fonseca, 1998), *Gêmeas* (Andrucha Waddington, 1999), *Vestido de Noiva* (2006), dirigido por Joffre Rodrigues, filho de Nelson Rodrigues, e a terceira versão de *Bonitinha, mas ordinária* (Moacyr Góes, 2010) (GOMES, 2010, p.6-7). A nova fase do cinema brasileiro traz as adaptações de Nelson Rodrigues se inserindo em um contexto de consciência da representação e domínio dos recursos técnicos, adequando os filmes a um viés comercial, cultivando o “bom gosto” e uma diminuição considerável no erotismo presente nos filmes (XAVIER, 2003, p.203-204).

A partir dos anos 1990, Ismail Xavier caracteriza as adaptações de Nelson Rodrigues da seguinte forma:

[...] o escritor, já falecido torna-se um paradigma no teatro e na mídia, e toda uma produção de ensaios críticos faz de sua obra um dos objetos privilegiados de debate quando se trata de avaliar o teatro, o mercado editorial e a crônica jornalística. Ora ele é o exemplo de prosa moderna e coloquialismo, ora a figura inspiradora pela eficácia de seus esquemas dramáticos e pela agilidade na incorporação do melodrama, especialmente quando a TV mostra-se preocupada em modernizar as minisséries (XAVIER, 2003, p. 200).

Com isso, percebemos que a modernidade presente nos textos de Nelson Rodrigues se torna atrativa de uma forma conceitual para os meios de comunicação em geral, que passa por um processo de transformação de alguns de seus principais formatos, em virtude das mudanças ocorridas nas estruturas da sociedade dos anos 1990.



Figura 1 - A dama do lotação (Neville D'Almeida, 1978)



Figura 2 - Asfalto Selvagem (J.B. Tanko, 1964)

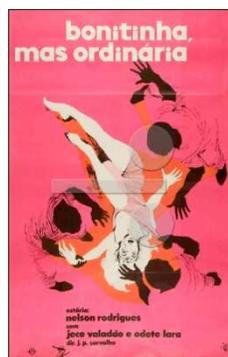


Figura 3- Bonitinha, mas ordinária (Braz Chediak, 1980)



Figura 4- O Beijo no Asfalto (Bruno Barreto, 1980)

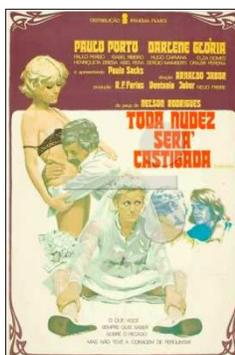


Figura 5 - *Toda Nudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1973)



Figura 6 - *Vestido de Noiva* (Joffre Rodrigues, 2006)

1.6 - Nelson Rodrigues na TV

Na televisão, os textos de Nelson Rodrigues figuram desde o princípio das transmissões. No início das emissões de televisão, não havia profissionais aptos e experientes nesse meio de comunicação. A televisão brasileira, então, importou os profissionais de diversas áreas da arte e da comunicação para compor o quadro de funcionários da televisão. Em grande parte, eles eram oriundos do rádio e do teatro. No que concerne à ficção televisiva, o teleteatro, que consistia em peças de teatro encenadas e transmitidas ao vivo pela televisão, era o principal formato exibido. Muitos dramaturgos, romancistas e atores do teatro migraram para a televisão para trabalhar com esse formato. Ainda na década de 1950, quando começaram as primeiras transmissões de televisão no Brasil, Nelson Rodrigues escreveu alguns roteiros para o *TV de Vanguarda*, um dos

programas em formato de teleteatro da TV Tupi (PETRECA, 2006, p.40).

Alguns anos antes, Nelson Rodrigues havia começado a escrever seu nome entre os grandes da dramaturgia brasileira. Com o prestígio que já havia alcançado com suas primeiras peças, seu nome passou a ser cogitado para ser adaptado na tela da TV. *Vestido de Noiva* foi adaptada para o programa o *Grande Teatro Tupi*, e *Senhora dos Afogados* foi transmitida pelo *Teatro 2*, da TV Cultura (PETRECA, 2006, p. 40).

Com o desenvolvimento da teledramaturgia na década de 1960, o formato das telenovelas se consolidou, apresentando capítulos diários e padrões de tramas e subtramas, se transformando no carro-chefe da ficção televisiva. Contudo, as telenovelas brasileiras não passavam de traduções de textos de telenovelas latino-americanas, que já faziam sucesso em países como Cuba e México. Com a consolidação do formato no Brasil, Walter Clark, diretor de programação da TV Rio³, propôs um projeto audacioso: ter uma telenovela inteiramente brasileira, do texto original escrito por autor brasileiro à trilha sonora. Nelson Rodrigues, vinte anos depois de estrear *Vestido de Noiva*, já havia conquistado prestígio como importante dramaturgo do país, essa posição e sua amizade com Walter Clark, fizeram com que ele fosse o escolhido para escrever a primeira telenovela diária de autoria brasileira. *A Morta Sem Espelho* foi ao ar em 1963, com uma temática girando em torno do adultério. A direção ficou nas mãos de Sérgio Britto, e nomes como Fernanda Montenegro, Ítalo Rossi, Fernando Torres, Antonio Pitanga, Paulo Gracindo e Francisco Cuoco faziam parte do elenco da novela. Devido ao conteúdo ousado, a censura impôs que a novela fosse transmitida após as 22h30, o que prejudicou a audiência. A telenovela acabou sendo finalizada apenas dois meses após sua estréia (PETRECA, 2006, p. 41-42). Além desta, Nelson Rodrigues ainda produziu outros dois textos originais para telenovelas. *Sonho de Amor* (1964), também sob direção de Sérgio Britto, foi

3 A TV Rio foi ao ar pela primeira vez em 1955. Se destacou por ter uma linha de programas humorísticos com o elenco da Rádio Mayrink Veiga. Foi a primeira emissora a vender a imagem de uma emissora popular. Sua decadência começou em 1963, quando a TV Excelsior contratou praticamente todo o seu elenco de artistas (MATTOS, 2010, p.200).

inspirado em personagens de José de Alencar, ia ao ar às 17h30 e também teve duração de dois meses. E *O Desconhecido* (1964), dirigida por Fernando Torres, contava a história de um louco que fugiu do manicômio, chegava a uma cidade desconhecida e alterava a vida de todos os moradores do local. O elenco contava com Jece Valadão, Nathalia Thimberg, Carlos Alberto e Joana Fomm. As três novelas foram exibidas da TV Rio (PETRECA, 2006, p. 42). Depois da morte de Nelson Rodrigues, o folhetim *O Homem Proibido* (Gonzaga Blota), escrito no período em que assinava como Suzana Flag, foi adaptado para a telenovela em 1982. Transmitida pela Rede Globo a telenovela continha triangulações amorosas, invejas e rivalidades e foi ao ar às 18h (PETRECA, 2006, p. 44).

Após as dificuldades da incursão no universo televisivo de suas três produções, Nelson Rodrigues não produz mais textos originais para a TV. Somente em meados dos anos 1970, o nome de Nelson Rodrigues voltou a figurar em programas televisivos. Desta vez, suas peças voltaram a ser adaptadas para a televisão, sob a forma de teleteatro. *Vestido de Noiva* foi ao ar na TV Cultura em 1974 e na Rede Globo em 1979 (PETRECA, 2006, p.43).

A partir dos anos 1980, a literatura vira matéria-prima de luxo dos formatos seriados, como minisséries, séries e especiais. Os procedimentos de produção desses formatos viabilizam uma experimentação estética a partir da adaptação de obras literárias. No caso de Nelson Rodrigues, os formatos permitem ainda a experimentação de outros textos seus como as crônicas e contos. Dois dos textos de *A vida como ela é...* foram exibidos no especial *Paixão segundo Nelson Rodrigues*, que celebrou o aniversário de morte do autor. Produzidos por Daniel Filho e dirigidos por Antonio Carlos da Fontoura, os dois enredos adaptados nesse especial tratavam questões sobre amores e morte, e participaram atores como Andréa Beltrão, Cláudio Correa e Castro e Mauro Mendonça. *Meu destino é pecar* (1984) e *Engraçadinha, seus amores e seus pecados* (1995) foram minisséries de sucesso, ambas dirigidas por Denise Saraceni. A primeira foi assinada por Euclides Marinho, organizada em 20 capítulos e contava com Lucélia Santos como protagonista do enredo.

Engraçadinha, seus amores e seus pecados foi adaptada por Leopoldo Serran, foi dividida em duas fases. Na primeira, Alessandra Negrini encarnava a jovem Engraçadinha. Na segunda, é Cláudia Raia quem dá vida à personagem, depois de seus trinta anos. Em *Engraçadinha*, destaca-se a direção de arte, que teve que diferenciar a ambientação da primeira e da segunda fases, que aconteciam com vinte anos de diferença entre uma e outra. Além das protagonistas, trabalharam na minissérie os atores Cláudio Correa e Castro e Maria Luiza Mendonça. A minissérie foi reprisada em 1998 e 2002 (PETRECA, 2006, p.45-46).

Em 1996, Daniel Filho produziu uma série de quadros para a revista eletrônica *Fantástico*. A adaptação teve a assinatura de Euclides Marinho, e a direção da série foi de Daniel Filho em conjunto com Denise Saraceni. A série foi inteiramente filmada em película 35mm, uma proposta de Daniel Filho para diferenciar o produto visualmente a partir do momento em que o telespectador assistisse o quadro no *Fantástico*.

Ainda na televisão, em 2002, a série de unitários *Brava Gente*, proposta da Rede Globo para adaptação de contos e peças de autores nacionais, exibiu contos de Nelson Rodrigues como “O primeiro pecado”, “Diabólica” e “Cachorro”. Os episódios foram originalmente produzidos como partes do filme *Traição* (1998), mas em virtude das comemorações dos 90 anos do nascimento de Nelson Rodrigues, eles foram incorporados à série de unitários (PETRECA, 2006, p.47).

O universo rodriguiano, portanto, esteve presente em diversos formatos ao longo dos anos de transmissão televisiva. Para compreender de que maneira esse universo se manifesta na série *A vida como ela é*, objeto de estudo desta pesquisa, é preciso lançar um olhar para o contexto histórico e as especificidades do meio televisivo em que a série está inserida.



Figura 7- Cena de Meu destino é pecar (Rede Globo, 1984)



Figura 8 - Cena de Engraçadinha... seus amores e seus pecados (Rede Globo, 1995)



Figura 9- Cena de Engraçadinha... seus amores e seus pecados (Rede Globo, 1995)

2 - Sobre a TV: singularidades, linguagem, formatos e estratégias de programação

Para prosseguir com os estudos a respeito da série que adapta a obra rodriguiana no meio televisivo, este capítulo irá apresentar os modos e estratégias lançados para a organização da produção televisiva, orientada pelos conceitos de palimpsesto, conjugados com os princípios de horizontalidade e verticalidade que aparecem nos estudos das emissões televisivas.

A partir de então, apresentaremos uma análise da maneira como essas emissões estão estruturadas no período em que nosso objeto de estudo é exibido, a década de 1990, apresentando dados coletados a partir de literatura acadêmica especializada, Relatórios de Audiência do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) e informações disponibilizadas no *website* Memória Globo (órgão das Organizações Globo que disponibiliza informações sobre o acervo histórico da emissora e de seus funcionários).

Neste capítulo também tratamos da variedade de formatações apresentadas pelas narrativas seriadas na televisão e as principais características de cada uma dessas categorias, indicando o panorama geral das produções ficcionais do meio televisivo. A seguir, traçamos a contextualização da presença da literatura nos formatos televisivos, indicando a força da herança literária no meio televisual, e com isso abrimos caminho para compreender a relevância da presença dos textos de Nelson Rodrigues na grade de programação.

A partir de então, circundamos nosso objeto de estudo, realizando, primeiramente, a apresentação do programa *Fantástico*, tanto no que concerne à estrutura interna do programa quanto o lugar que ocupa na grade de programação da Rede Globo. Elucidaremos também a tradição de quadros ficcionais existente no programa e os contornos que o quadro *A vida como ela é* recebe ao ser lançado em um programa de tamanha relevância no quadro de programação da Rede Globo.

Em seguida, apresentamos nossos estudos sobre os trabalhos do diretor da série *A vida como ela é*, Daniel Filho, e sua importância no quadro geral da produção audiovisual nacional, destacando o contingente de produções tanto para a televisão quanto para o cinema brasileiros e sua experiência estética com a produção independente. Tratamos também da experiência de Daniel Filho com os textos rodriguianos, tanto com a atuação quanto com a direção e produção.

No mesmo sentido, trazemos ainda a experiência de Euclides Marinho, roteirista principal da série *A vida como ela é*. A partir de um levantamento dos trabalhos realizados para o cinema e para a televisão, e de depoimentos do próprio autor, traçamos um panorama de sua carreira e os desafios que transportar para a televisão a obra de um relevante autor da literatura nacional apresentam para o autor.

2.1 - O palimpsesto e a grade televisiva

A vida como ela é, como objeto de estudo desta pesquisa é um produto televisivo. E por produto televisivo entendemos uma obra que possui aspectos formais da narrativa e de sua expressão que são pensadas para serem exibidas no meio televisivo. Embora tenha sido gravada em película, suporte de origem cinematográfica, *A vida como ela é* foi planejada enquanto quadro do programa *Fantástico*, portanto foi inserida dentro da linguagem e do palimpsesto que regem a organização deste meio.

A televisão foi desenvolvida tecnologicamente no final do século XIX e início do século XX. Pesquisas e desenvolvimento de aparelhos no campo da eletricidade, da imagem em movimento e da comunicação à distância foram precursores e impulsionaram o desenvolvimento da tecnologia televisiva. As primeiras transmissões de televisão para o público aconteceram na Grã-Bretanha (1936) e nos Estados Unidos (1939), mas atingiam um público muito restrito devido ao alto custo tecnológico. Os investimentos em transmissão e recepção da

televisão, que baratearam o acesso à mídia, só ocorreram no final da década de 1940 e começo da década de 1950, após o término da Segunda Guerra Mundial. A televisão se desenvolveu, seguindo o caminho do rádio, como uma nova modalidade de interação entre emissor e receptor de mensagens, caracterizada pelo largo alcance das mensagens e uma maneira particular de recepção (WILLIAMS, 2003, p.01-24). A grande inovação da televisão era a transmissão de imagens de qualquer lugar do mundo para o conforto dos lares. Mas ela acabou se tornando muito mais que isso. A televisão cresceu combinando linguagens de outros meios de comunicação, pré e pós-existentes, agregou características tecnológicas, absorveu conceitos das artes visuais, da literatura, do cinema, incorporou processos da publicidade e do jornalismo, criando e recriando sua própria linguagem e se reestruturando continuamente. Essa idéia foi sintetizada por Balogh: “A televisão é o resultado de um complexo processo de evolução e entrelaçamentos entre os campos da tecnologia, das comunicações e das artes.” (BALOGH, 2002, p.23).

Essa mistura de linguagens deu origem a um hibridismo interno que se reflete na quantidade de tipos de produtos televisivos que são veiculados. Há várias possibilidades de combinações entre essas linguagens que resultam na formação de categorias de gêneros e formatos. Aos poucos, a televisão passou a sedimentar os gêneros e formatos preferenciais da audiência, organizando-os ao longo do dia e em dias seguidos, construindo os princípios de horizontalidade e verticalidade da programação televisiva. A horizontalidade é a exibição de um programa ao longo da semana em uma mesma faixa de horário. A verticalidade consiste na sequência de programas exibidos ao longo do dia e que se repetem semana a semana, mês a mês. A consolidação da televisão enquanto instância comunicativa se deu graças à articulação desses conceitos em uma emissão ininterrupta, que obedece a um esquema repetitivo de gêneros e formatos consagrados, formando a grade de programação, concebida para estar inserida dentro do cotidiano dos telespectadores (BALOGH, 2002, p.91-93).

Ao se consolidar como meio de comunicação de vasto alcance, a

televisão, para atender uma demanda intensa e contínua, precisou recorrer a um processo de produção ágil e com maior probabilidade de sucesso: a serialização. No caso da televisão, falamos em serialização da programação. A presença dos conceitos da cultura de massa impulsiona a concorrência e a velocidade de produção na televisão, e os produtos tendem a absorver padrões que tiveram sucesso e repeti-los, assegurando o êxito no menor tempo de produção possível, ou seja, implica em uma simplificação do trabalho e uma resultante de rentabilidade que lhe permitem fazer frente à voracidade de um mosaico de programação muito extenso (BALOGH, 2002, p. 102).

Essa estrutura de programação da televisão baseada na repetição de padrões alocados em uma grade horária, na qual, quando um programa deixa de ser exibido ele é substituído por outro com características semelhantes, a fim de não comprometer as porcentagens de gênero já pré-estabelecidos na programação da emissora, traz à tona o conceito de palimpsesto televisivo. Segundo esse conceito, há uma estrutura básica que permeia os tipos de produtos televisivos, mantendo, entre um e outro, um diálogo. Esses padrões podem ser formais, conceituais, discursivos ou até mesmo temáticos. Segundo este conceito, um produto televisivo recém-lançado ao ar, não apaga as marcas deixadas pelo seu antecessor, pelo contrário, as absorve e elas passam a ser parte da sua construção. Assim, o palimpsesto consiste na repetição de características, sejam elas da ordem da produção ou criação, reconhecíveis nas emissões televisivas, respeitando os princípios da horizontalidade e verticalidade, criando um hábito, um costume de se vivenciar aquele tipo de programa naquela determinada faixa horária. É possível identificar esse conceito de palimpsesto mais facilmente nas emissoras líderes absolutas de audiência, onde eles tendem a ser mais rígidos (VILCHES, 1984, p. 59).

O palimpsesto associado aos princípios da horizontalidade e verticalidade das emissões televisivas consolida o hábito do telespectador de ver televisão. A horizontalidade cria um roteiro do dia, com o telespectador muitas vezes pautando suas atividades de acordo com o horário de exibição dos

programas, há a reserva do horário para determinados tipos de programas ao longo da semana. A verticalidade estabelece uma relação de organização diária em diferentes faixas de horário: de manhã, programação infantil; à tarde, programas femininos; e, à noite, telejornal e telenovelas, criando para cada faixa de telespectador o hábito de ligar o aparelho de televisão todos os dias, no mesmo horário, para acompanhar o seu programa favorito (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p.112). O palimpsesto permite que o telespectador faça relações entre os conteúdos e as estruturas já vistas anteriormente, estabelecendo o potencial de interesse que pode ter em determinados programas. E a manutenção dessa estrutura ao longo dos anos tende a assegurar a fidelidade da audiência com determinado programa, ou sequência de programas ou até mesmo uma emissora. Essa sistematização também contribui para o aumento da venda do espaço publicitário.

Na Rede Globo, por exemplo, a organização da grade noturna semanal da emissora tem repetido por anos um esquema lógico de programação chamado “sanduíche”. Esse esquema consiste na intercalação de programas de teledramaturgia e informativos, iniciando às 18h e finalizando às 22h, criando a seguinte sequência: telenovela / telejornal local / telenovela / telejornal nacional / telenovela. É possível identificar a repetição de fórmulas de sucesso também no que concerne a estrutura interna desses produtos, como telenovelas mais românticas às 18h, mais cômicas às 19h, e mais densas e dramáticas às 21h (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p.126).

Contudo, quando a briga pela audiência é mais acirrada, percebemos uma tendência a flexibilizar o palimpsesto. Para oferecer algo diferente e mais atrativo aos telespectadores, as emissoras reorganizam seus horários, reformulam os formatos de seus programas e inserem novos elementos na sua programação. O sucesso dessas experimentações definirão se alguma delas se tornará um novo padrão. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a programação matinal da Rede Globo, que até o início dos anos 2000 era dominada pela programação dirigida ao público infantil. Mas a popularização da apresentadora Ana Maria Braga fez com

que a emissora substituísse parte da sua programação infantil matinal pelo programa feminino de variedades, apresentado por Ana Maria Braga, o *Mais Você*, modificando uma estrutura que durava anos em prol da conquista da audiência do público feminino⁴.

Assim, observamos que a grade de programação da televisão se organiza pautada em dois princípios: uma constante emissão de programação, preenchendo todas as faixas de horários e dias da semana, seguindo os princípios da horizontalidade e verticalidade; e o palimpsesto que consiste na repetição de fórmulas, sejam elas temáticas, discursivas, formais ou estruturais, que obtiveram sucesso com o público. Assim, a emissão constante e o palimpsesto televisivo são os responsáveis pela fidelização do telespectador com a televisão, estabelecendo vínculos de cotidianidade e intimidade entre o telespectador e a mensagem televisiva, sendo, portanto, parte importante da análise do produto televisivo.

Dessa forma, na análise de programas televisivos, é necessário que se leve em conta o contexto da difusão do programa estudado, uma vez que as emissões são concebidas pensando no seu posicionamento estratégico de acordo com os objetivos da emissora, procurando atingir determinado público e ligando-se aos textos publicitários que contribuem para o seu financiamento (JOST, 2010, p.33). Como estão organizadas as emissões televisivas no período em que aquele programa ou formato é veiculado? Qual a recorrência das características do produto televisivo estudado em emissões anteriores? O produto estudado, portanto, representa uma manutenção ou uma ruptura com os padrões de programação em que está inserido?

Assim, é necessário lançar um olhar para o modelo de televisão (estruturado sobre modos de programação e negócio, visando conquistar perfis de audiência) em que a série *A vida como ela é* está inserida. Como a televisão dos anos 1990 está estruturada? Quais são as lógicas e as instituições que regem o

4 FONTE: *Mais Você - Memória Globo*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-252958,00.html>. Acessado em: 14/03/2012.

momento da linguagem televisiva da qual a série faz parte? Como ela se insere e qual função exerce dentro dessa estrutura? Em qual formato esse produto se enquadra?

2.2 - A estrutura do meio televisivo dos anos 1990, no Brasil

Ao longo dos anos de consolidação no Brasil, a televisão tem estado em constante adaptação aos fatores que influenciam diretamente no conceito da sua programação e produção. O barateamento dos aparelhos, a chegada do videotape, do controle remoto, a censura política, o surgimento da televisão paga, o aumento de renda da classe média, a popularização da internet, a transmissão digital, entre diversos outros fatores transformaram a relação entre os telespectadores, emissoras e produtores do meio televisivo.

A década de 1990 é considerada um divisor de águas no cenário internacional. O fim da Guerra Fria trouxe novas perspectivas de abertura do mercado internacional e do trânsito de tecnologias. No Brasil, o processo de redemocratização se consolidava e a implantação de uma política neoliberal dava novas projeções para o mercado nacional. Mudanças sociais (como o aumento no número de habitantes em cerca de 11,6%), políticas (como a renúncia do presidente Fernando Collor e, posteriormente, a reeleição do presidente Fernando Henrique Cardoso), e econômicas (como a estabilização monetária do Real) reconfiguravam o cenário brasileiro (BRITTOS; SIMÕES, 2010, p.222).

O setor das comunicações também sofria transformações pautadas nos movimentos do capitalismo global. No cenário midiático, o princípio da livre concorrência e o uso das lógicas mercadológicas também se consolidaram. Para a televisão, essa abertura, deu corpo à *fase da multiplicidade da oferta* (BRITTOS, 2000, p. 47), ou seja, a ampliação na quantidade de programação oferecida ao telespectador. Podemos observar um movimento do mercado televisivo em que há um aumento no número de emissoras de canal aberto, a busca de mercado em outros setores, como a TV por assinatura, a venda de programas e formatos para

outros países e a criação de canais internacionais, e a ampliação do domínio para o ambiente virtual (BRITTOS; SIMÕES, 2010, p. 219-221)⁵.

Nota-se, do começo da década de 1990 até 1998, um otimismo em relação à economia brasileira que resultou no aumento dos investimentos publicitários, pois as empresas estavam interessadas na exposição de suas marcas. Esse momento de euforia do consumo aqueceu a competitividade, e as emissoras de televisão tiveram que se adequar às demandas exigidas pelos anunciantes. Contudo, ao mesmo tempo em que as mudanças sociais e econômicas, como o aumento do poder aquisitivo das classes C e D, aumentavam o número total de telespectadores, o aumento do número de canais abertos e as possibilidades oferecidas pelas TVs por assinatura segmentavam esse público. Com isso, as emissoras precisaram rearticular as estratégias de captura de audiência, visando a conquista do público pretendido pelos anunciantes, e isso refletiu diretamente na organização da programação televisiva (BRITTOS; SIMÕES, 2010, p.224-230).

O cenário televisivo da década de 1990, portanto, está se adequando a nova ordem mercadológica mundial. Ele se desenha em torno do surgimento de emissoras direcionadas a um público segmentado, como a MTV, cuja programação se dirige ao público jovem e amante da música, ou as emissoras regionais, trazendo telejornais com os assuntos locais; a entrada da programação das TVs por assinatura, que oferecem ao assinante uma variedade de canais de programação segmentada, como canais de desenho animado (Cartoon, Fox Kids), canais de esporte (ESPN e SporTv), canais de filme (HBO e Telecine); e a reestruturação das emissoras já existentes devido ao acirramento da concorrência, procurando recuperar o público que migrou para a TV por assinatura e, principalmente, conquistar o novo público da televisão, que é formado pelas

6 Também contribuíram para a diversificação da programação a implantação de duas leis na década de 1990. Em julho de 1993, entrou em vigor a Lei do Audiovisual, que concedia incentivos fiscais à empresas que apoiassem as produções audiovisuais no país, aumentando o interesse pela produção de obras audiovisuais, e no dia 6 de janeiro de 1995 entrou em vigor a Lei do Cabo, obrigando as operadoras de TV a cabo a exibirem gratuitamente seis canais de utilidade pública (MATTOS, 2002, p. 229-240).

pessoas beneficiadas com o aumento do poder aquisitivo das classes C e D.

[...] Mesmo com a maioria das novas redes sendo pouco expressiva, cresceram os participantes da divisão da audiência, que ainda passou a ser repartida com os canais pagos, o que se refletiu nas verbas publicitárias, também partilhadas. Logo, a maior competitividade intensificou-se (BRITTOS; SIMÕES, 2010, p. 233).

Na televisão aberta, a principal característica desse novo perfil de programação é a popularização temática dos programas, trazendo a exploração da condição humana como carro-chefe do sucesso. Programas que focam os dramas cotidianos da população das classes mais baixas, como *Programa do Ratinho* e *Aqui Agora*, ou ainda que exploram a sensualidade e as aberrações do corpo humano, como *Domingo Legal* e o *Domingão do Faustão*, exemplificam a nova linha editorial seguida pelas emissoras em busca da conquista da audiência popular. Ao mesmo tempo, para não perder a audiência das classes A e B para os canais pagos, algumas inovações estéticas são realizadas por algumas emissoras no intuito de manter ou recuperar essa audiência, como o investimento no telejornalismo ou nos formatos de ficção como as telenovelas originais e as minisséries (BRITTOS; SIMÕES, 2010, p. 234-235).

No início da década de 1990, a Rede Globo, pela primeira vez desde que havia se consolidado como líder de audiência, sofreu a ameaça da Rede Manchete, que havia colocado no ar a telenovela *Pantanal* (Jayme Monjardim, 1990). O formato de telenovela produzido pela Rede Globo, até então o carro chefe da emissora, estava estagnado, limitando-se a repetir o que tinha resultado em sucesso anteriormente. *Pantanal* trouxe inovação na linguagem estética e temática da telenovela, em um momento em que o formato estabelecido pela Rede Globo apresentava desgaste (BECKER, 2010, p.241-252).

Ao mesmo tempo em que sua produção ficcional sofria os primeiros indícios de ameaça, o telejornalismo encontrava-se em franca ascensão. Com o

sucesso de *Pantanal* na Manchete, a Rede Globo passou a dar uma atenção especial para sua programação jornalística para tentar recuperar-se na guerra de audiências. O cenário político-social do Brasil favorecia o interesse no campo informativo. Dessa forma, a partir do começo da década de 1990, o telejornalismo na Rede Globo passa a ser o produto de maior investimento da emissora. As outras emissoras acompanharam a Rede Globo e também reestruturaram suas centrais jornalísticas, apostando na dinamização dos programas jornalísticos através da reformulação de cenários, vinhetas, novos apresentadores e âncoras, além de incorporar a discussão do informativo local, do comunitário, do cotidiano das pessoas, ou seja, segmentando alguns telejornais (BECKER, 2010, p.252-254).

Enquanto a briga pela audiência durante a semana firmava-se na inovação da produção ficcional e jornalística, os finais de semana investiam na produção de programas de variedades. As emissoras investiam em programas de auditório, com um estilo informal e despojado, recheados de atrações musicais, comandados por apresentadores expressivos, como o *Programa Raul Gil*⁶, o *Domingo Legal*⁷, apresentado por Gugu Liberato, *Domingão do Faustão*⁸ e o *Programa Sílvio Santos*^{9 10}. Na Rede Globo e na Manchete, destacavam-se ainda os programas de variedades concebidos como revistas eletrônicas, consolidados: o *Fantástico*, desde a década de 1970 e o *Programa de Domingo*¹¹, e que, na década de 1990, assim como os demais programas jornalísticos, passariam por uma modernização, combinando informação e entretenimento, lançando uma

6 Emissora: Rede Record, ano de estreia na emissora: 1986, direção geral: Raul Gil Jr.

7 Emissora: SBT, ano de estreia na emissora: 1993, direção geral: Roberto Manzoni

8 Emissora: Rede Globo, ano de estreia na emissora: 1989, direção geral: Augusto César Vannucci

9 Emissora: SBT, ano de estreia na emissora: 1981, direção geral: Luiz Bento

10 As emissoras mencionadas correspondem às emissoras nas quais os programas eram exibidos na década de 1990. O *Programa Raul Gil* e o *Programa Sílvio Santos* foram exibidos por outras emissoras anteriormente.

11 Fonte: Relatórios de Audiência Por Programa do IBOPE na cidade de São Paulo, 1996, caixa 207

estética coloquial e solta de jornalismo¹².

Dessa forma, delineia-se a década 1990 como um campo de batalha de audiências. As grades de programação e o palimpsesto estavam, portanto mais flexíveis devido às oscilações da preferência do público e ao desconhecimento do gosto do novo público, que chegava à televisão beneficiado pela melhora econômica do país. A competitividade vivenciada nesse período pelas emissoras e a flexibilidade observada na organização das grades e do palimpsesto televisivo refletiram na criação de novas estratégias e novos conceitos de produção de programas. Alguns deram certo e foram mantidos no ar. Outros foram abandonados pelo caminho devido a falta de apelo junto ao público.

O ano de 1996, em que vai ao ar *A vida como ela é*, foi apontado, por Esther Hamburger, como um ano decisivo para a TV no país. Esther Hamburger aponta uma redistribuição da audiência, consequência da queda de cerca de 20% da audiência da Rede Globo entre 1990 e 1995. Ela aponta as mudanças sofridas pelo *Jornal Nacional*, considerado por ela o carro-chefe da programação da Rede Globo nesta época, como o principal símbolo da reformulação da televisão. Segundo ela, o apuramento técnico e a linha editorial do *Jornal Nacional* vinham sendo sutilmente modificados, mas ainda não haviam conseguido definir a personalidade do telejornal (HAMBURGUER, 1996, p.5). A cara do telejornal mudaria completamente a partir de março de 1996.

No sábado, 30 de março de 1996, a Rede Globo exibiu um programa especial para lançar a nova programação que iria ao ar a partir daquele domingo, 31. O programa foi apresentado por Renato Aragão, que chamava ao palco convidados, e junto com eles apresentava as novidades na programação. Foram destacadas as estréias de *Não Fuja da Raia*, um musical, *Chico Total* e *Sai de Baixo*, na área do humor, *Intercine*, que inovou no campo da interação, ao trazer a participação do telespectador na escolha do filme a ser exibido na noite seguinte,

12 Fonte: *Fantástico - Memória Globo*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-247251,00.html>. Acessado em: 15/03/2012

através de ligação telefônica, e *Ponto a Ponto*, uma mega gincana apresentada por Márcio Garcia. Na área da teledramaturgia, a mininovela *O Fim do Mundo*, que inovava o formato da telenovela com apenas 35 capítulos, ganhou destaque na apresentação, e foram mencionadas a nova fase de *Malhação* e as novas novelas *Vira-Lata* e *O Rei do Gado*, esta última anunciada ainda em fase de produção, mas com ares de superprodução. Foi dado destaque também para a construção dos estúdios do Projac, destacando a modernização e a grandeza da obra, o maior estúdio da América Latina e o principal centro de produção de entretenimento do país¹³.

As novidades do telejornalismo foram trazidas por William Bonner, anunciado naquele momento como novo apresentador do *Jornal Nacional*, ao lado de Lilian Witte Fibe. Ao introduzir o vídeo que apresentaria as principais novidades no telejornalismo da Globo a partir daquele ano, Bonner diz “Na verdade o telejornalismo todo está sendo reformulado.” O apontamento de Esther Hamburger no começo do ano finalmente tomava cara. Depois de anos a frente do telejornal, a dupla Cid Moreira e Sérgio Chapelin deixava a apresentação do programa. O objetivo da mudança era projetar os jornalistas envolvidos com a produção das matérias como apresentadores, buscando maior credibilidade e dinamização às notícias¹⁴. O vídeo que entra após o término da fala de Bonner no especial sobre a programação de 1996 dá o tom do novo jornalismo pretendido pela Rede Globo. A abertura do vídeo tem uma sequência de imagens de reportagens exibidas em corte rápido, sugerindo um jornalismo dinâmico, a apresentação das vinhetas, com a inserção das fotos dos novos apresentadores dos telejornais acompanhadas de um grafismo digital, demonstra o uso da tecnologia. Na apresentação do *Globo Repórter*, ao invés do apresentador, o vídeo destaca os temas, que sugerem a idéia de serviço prestado à sociedade. E por fim, o vídeo apresenta o *Fantástico*, o

13 Fonte: Globo: programação 1996 – 30/03/1996 – parte I. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=giXN6t7lvGQ>. Acessado em: 28/01/2012

14 Fonte: *Jornal Nacional - Memória Globo*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-239077,00.html>. Acessado em: 19/03/2012].

último telejornal da semana, apresentando a variedade de assuntos que a revista eletrônica trata, como os temas da atualidade, música, humor, a TV interativa, a defesa do consumidor, e destaca a estréia do quadro *A vida como ela é* como a grande novidade dentro do programa, trazendo crônicas de Nelson Rodrigues, com grande elenco e direção de Daniel Filho¹⁵.

Por esse programa especialmente realizado para apresentar as novidades da programação para o ano de 1996, podemos perceber que a Rede Globo estava investindo pesado em algumas frentes. O humor ganhou força na programação dos finais de semana, competindo com os programas populares das outras emissoras e que ameaçavam a hegemonia da Rede Globo, principalmente o *Programa Sílvio Santos* no SBT. A interatividade amplia os domínios e convida o telespectador a participar ativamente da programação televisiva com a volta de *Você Decide*, as inovações interativas no *Fantástico* e a estréia de *Intercine*. E o telejornalismo avança na prestação de serviços à sociedade, intensificando uma linha investigativa e enfatizando o jornalismo comunitário em todos os seus telejornais.

Entre 31 de março e 28 de julho de 1996, o *Fantástico* era exibido pela Rede Globo aos domingos das 20h as 22h. Durante a semana, essa faixa horária era ocupada pela transmissão do *Jornal Nacional*, da telenovela das 20h30min, e variando de acordo com o dia da semana, era exibido um filme às segundas, séries às terças e quintas, jogos de futebol ou *Você Decide* às quartas, *Globo Repórter* às sextas e o humorístico *Chico Total* aos sábados¹⁶.

Na faixa horária em que era exibido o *Fantástico*, aos domingos, o SBT transmitia o *Programa Sílvio Santos*, um programa de auditório. O esporte, mais especificamente o futebol, dominava a programação da TV Cultura, com os programas *Grandes Momentos do Esporte* e *Cartão Verde*, *Show do Esporte* na Rede Bandeirantes, e a transmissão de jogos de futebol na TV Gazeta e na Rede

15 Fonte: Globo: programação 1996 – 30/03/1996 – parte I. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=giXN6t7lvGQ>

16 Fonte: Relatórios de Audiência Por Programa do IBOPE na cidade de São Paulo, 1996, caixa 207.

Record¹⁷.

Nos primeiros meses do ano de 1996, o IBOPE registrou que, em São Paulo, de segunda a sábado, a Rede Globo mantinha a liderança absoluta do horário nobre, com a audiência de *Explode Coração*, a então telenovela das 20h, e do *Jornal Nacional* atingindo quase 50 pontos de audiência. Aos domingos, a emissora perdia audiência, e era superada pelo SBT, que alcançava quase 20 pontos de audiência com o *Programa Sílvio Santos*, enquanto o *Fantástico* registrava médias de 15 pontos de audiência. Nesse período, o *Fantástico* era precedido pelo *Domingão do Faustão* e sucedido pela série *As Novas Aventuras do Superman*¹⁸.

Após a estréia da nova programação da Rede Globo, verifica-se um ligeiro aumento na audiência da Rede Globo aos domingos. A audiência do *Fantástico* sobe de 14 pontos de média entre Março e Abril para 18 pontos de média entre Julho e Agosto. E o programa *Sai de Baixo*, que ocupou o horário logo após o *Fantástico*, foi sucesso de audiência, atingindo 20 pontos na medição feita pelo IBOPE entre 17/06 a 14/07, ultrapassando os índices de audiência do *Programa Sílvio Santos*¹⁹.

A partir de 11 de agosto de 1996, o horário de exibição do *Fantástico* sofre uma alteração, sendo transmitido uma hora mais tarde devido à transmissão dos jogos do campeonato brasileiro às 18h. Ele passa a começar às 21h e se estende até às 23h, quando começa o programa *Sai de Baixo*. Os seus principais concorrentes nas outras emissoras, contudo continuam sendo os mesmos, o *Programa Sílvio Santos* no SBT e programas esportivos na Rede Bandeirantes, TV Cultura, TV Gazeta, já na Rede Record e na Rede Manchete são exibidos filmes e seriados²⁰.

As inovações da programação da Rede Globo parecem surtir efeito e a

17 Idem.

18 Idem.

19 Fonte: Relatórios de Audiência Por Programa do IBOPE na cidade de São Paulo, caixa 207.

20 Idem.

emissora consegue recuperar a liderança da audiência aos domingos, muito em razão do humorístico *Sai de Baixo*, que se torna um dos programas preferidos da audiência, até mesmo em relação à grade completa da Rede Globo, sendo um dos cinco programas com maior índice de audiência da emissora no segundo semestre de 1996²¹. Contudo, a perda da audiência total da emissora continua progredindo, chegando a cair de 57% da audiência geral em 1995 para 44% em 1997 (BRITTOS e SIMÕES, 2010, p.232).

O momento, portanto é de luta pela audiência, que asseguraria a manutenção do investimento dos anunciantes. As lógicas mercadológicas regem a disputa de audiência. E as emissoras abusam na exploração do sensacionalismo e do popular em todos os formatos e gêneros para atrair a atenção dos telespectadores. A diversificação da programação, procurando atingir mais segmentos da população, também é um artifício utilizado para neutralizar a perda de audiência.

Portanto, em 1996, destaca-se no meio televisivo, segundo análise da grade horária e dos níveis de audiência medidos pelo IBOPE na cidade de São Paulo, a reorganização da programação da principal emissora do país, a Rede Globo. As principais mudanças realizadas pela Rede Globo em sua programação procuravam reaproximar a emissora do público, que vinha perdendo gradativamente para emissoras mais populares e segmentadas. Além disso, a Rede Globo inova na procura por alternativas de mercado, e nesse momento se dedica a venda de formatos e programas para o exterior, que reflete em uma maior preocupação com a qualidade de produção de seus programas, e na sua inserção e consolidação no mercado das TVs por assinatura, em franca ascensão na primeira metade da década de 1990, com a seleção de canais da Globosat.

21 Idem.

2.3 - Formatos

As emissões televisivas se organizam sobre a relação entre formato, público e anunciantes. Quando lançamos o olhar sobre os produtos televisivos, percebemos que há uma grande possibilidade de arranjos de gêneros, estruturas e estratégias formais que a televisão pode se valer para delinear os programas que vão ao ar.

Na televisão entramos em contato com uma variedade de produtos audiovisuais, que manipulam cada um a sua maneira os recursos expressivos da televisão. Essas maneiras de se manipular a matéria televisual podem ser chamadas de gênero. O gênero compreende um modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos dentro de uma determinada linguagem, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos (MACHADO, 2000, p.68-70). Na televisão o gênero se define por um sistema de relações entre conteúdos, papéis discursivos e atos linguísticos (WOLF, 1984, p.189-191). O gênero televisivo só se realiza quando se projeta sobre uma forma de conteúdo e expressão, o formato. Os formatos são uma série de regras de seleção e combinação tomadas durante o processo de produção dos produtos televisuais, especificando configurações da ordem da realização e da materialização desses produtos (DUARTE, 2004, p.67-68).

As narrativas seriadas da teledramaturgia podem se apresentar em diferentes formatos. Para atribuir conceitos de formatos a uma emissão ou programa veiculado pela televisão é preciso levar em consideração as características discursivas e formais das quais ele se vale para construir seu sentido. Dessa forma, é necessário lançar um olhar sobre a extensão, o tratamento do material, a unidade de exibição, os tipos de trama e subtrama que desenvolve, as maneiras de criá-las e desenvolvê-las, a apresentação e desenvolvimento dos personagens e os modos de organização, estruturação e apresentação do conjunto de unidades exibidas pelo programa ou emissão

(PALLOTTINI, 1998, p. 24-25). Segundo essas características, podemos classificar os formatos seriados ficcionais da televisão em telenovela, séries ou seriados, minisséries e unitários.

O Unitário, que é uma narrativa exibida em um único capítulo, geralmente uma história curta e concisa, com poucos personagens; Minisséries, que são obras fechadas, revelando uma visão de conjunto do assunto que não está sujeita a alterações circunstanciais. Sua elaboração se aproxima da elaboração de um filme pelo desenvolvimento de uma trama principal com a introdução de alguns incidentes menores, mas leva alguns capítulos para desenvolvê-la; Seriado, que é uma história completa, contada através de vários episódios, e ao mesmo tempo em que constroem a unidade dramática, cada episódio possui individualmente uma história. A extensão varia de seriado para seriado, podendo chegar a anos de exibição e mudar completamente seus personagens, mas mantendo o objetivo autoral; E a telenovela, que é uma história contada por meio de imagens, diálogo e ação, criando conflitos efêmeros e definitivos, com um grande número de personagens e locações recorrentes. Geralmente, se estende por uma longa duração, tendo uma média de 160 capítulos (PALLOTTINI, 1998, p.20-50). Destacamos dentre estes formatos, os unitários e os seriados, que apresentam características que ajudarão a entender a proposta estrutural do nosso objeto de estudo mais adiante.

Originalmente, o formato unitário consistiu em uma história com começo, meio e fim, levada ao ar uma única vez, normalmente ao vivo, com a duração de aproximadamente uma hora. Geralmente consistiam em peças de teatro televisionadas, encenadas em estúdio, com cenários, móveis e objetos de cena, iluminação especial e limites fixos de movimentação das personagens. Com o passar dos anos, os unitários se tornaram espaço privilegiado para a experimentação e a veiculação de elementos da alta cultura dentro da programação televisiva, se tornando um dos formatos dedicados à exibição de programas de elevada qualidade artística na televisão (PALLOTTINI, 1998, p.25-

26).

Embora reunidos sob um título único de exibição, os unitários têm em cada uma de suas histórias a reunião e a organização de personagens distintos, com enredos distintos. O personagem apresentado em um unitário deve ser bem construído e realizado naquele período de duração do programa. O unitário é um produto curto e incisivo, geralmente admite poucos personagens que tenham ação e função. No unitário, o tempo se comprime, e ainda que não se feche, não há mais depois, acaba ali. A caracterização do personagem precisa ser exacerbada, tanto no visual, sua aparência física, as roupas, os adereços, o cabelo, a maquiagem, a iluminação, quanto no som através do tom de voz, na maneira de falar, nos diálogos, na música de fundo, quanto nas ações, reações, sentimentos e sensações, e a maneira com que ele as expressa. A construção do unitário, portanto, deve ser íntegra, eficiente, para que tenha unidade, clareza de propósitos (PALLOTTINI, 1998, p.41-43).

Os seriados são formatos com produções estruturadas em episódios independentes. A unidade total é inerente ao conjunto, mas difere da seqüência obrigatória e indispensável de uma telenovela ou minissérie. Essa unidade do seriado pode ser dada pelo protagonista, ou pelo tema, ou pela época, ou pelo lugar, mas fundamentalmente a unidade total do conjunto é dada por uma proposta autoral. Ou seja, a unidade total do seriado é dada por um sentido de convergência entre os episódios, uma visão de mundo que o autor procura transmitir, e pode ser percebida pelos elementos da narrativa que se repetem ao longo da duração do seriado (personagens, espaço, tempo) (PALLOTTINI, 1998, p. 30). Ao longo do processo de produção, os autores criam os enredos que envolvem o grupo de personagens e que tenham a ver com o conceito geral que conduz a série. Com isso o primeiro episódio mostra o universo em que vai se desenrolar a história; os demais episódios vão sempre ter algo a ver com o que foi lançado no primeiro.

Portanto, embora não sejam engessados dentro dessas características,

os formatos televisivos estabelecem certas estratégias de produção e delineiam alguns limites de construção narrativa para os produtos televisivos. Essas estratégias são importantes para a sedução do público e para adequar o conteúdo das narrativas ao objetivo pretendido pela emissora com determinado programa.

2.4 - A herança literária e a programação televisiva

As narrativas ficcionais presentes na televisão podem ser originais ou adaptadas de outras formas de manifestação artística. No nosso caso, faremos um recorte sobre as narrativas adaptadas da literatura, pois é o universo que circunda o nosso objeto de estudo, os textos de Nelson Rodrigues publicados na coluna *A vida como ela é...*

A literatura ocupa um lugar de prestígio e alto valor cultural agregado dentro da grade de programação da televisão aberta brasileira desde o princípio das transmissões, compondo um quadro de influência e inspiração que se destaca dentro da programação (GUIMARÃES, 1995, p.3).

No Brasil, em particular, houve uma variedade bastante grande de formatos de programas produzidos a partir de textos literários. Isso aconteceu porque a menor longevidade dos formatos presentes na televisão brasileira quando comparados com as televisões de outros países permitia a adaptação de uma peça de teatro ou um romance (GUIMARÃES, 1995, p.3-5).

Praticamente todos os formatos ficcionais televisivos no Brasil utilizaram a literatura como texto de partida para suas produções, em especial o teleteatro, as minisséries e as telenovelas, que se destacam com a maior parte das adaptações literárias até os anos 1980 (GUIMARÃES, 1995, p.5).

Historicamente, o uso da literatura nas produções ficcionais televisivas tem relação com as fases de desenvolvimento da televisão brasileira.

Durante o começo da década de 1950, quando se iniciaram as transmissões da televisão no Brasil, o meio era restrito a um público detentor de um poder econômico acima da média nacional. É o que Sérgio Mattos chama de fase elitista da televisão brasileira. A linguagem televisiva engatinhava, buscando principalmente na literatura e no cinema referências para sua elaboração (MATTOS, 2000, p.54). Neste período, as adaptações literárias para a televisão ocorrem com mais frequência nos teleteatros produzidos a partir de clássicos internacionais da literatura, como Shakespeare, Edgar Allan Poe, Balzac, e que já haviam sido adaptados para o cinema. A vantagem da adaptação dessas obras para o produto televisivo é a economia do trabalho dos profissionais da televisão, que já tem o texto pronto e algumas vezes até mesmo roteirizado, e se dirigem a um público familiarizado com a cultura literária, pois geralmente as pessoas que podem arcar com os custos do novo eletrodoméstico possuem uma condição financeira elevada e um bom domínio cultural, o que facilita a compreensão e o interesse do público pela televisão. Alguns dos programas que veiculavam essas adaptações eram o e o *Teatro de Vanguarda* (Walter George Durst, 1952-1967 – mais tarde o programa foi rebatizado para *TV de Vanguarda*) e *O Grande Teatro Tupi* (Sérgio Britto, 1951-1960). O pouco incentivo para as adaptações nacionais ocorreu devido à falta de infraestrutura do meio televisivo, que não tinha profissionais com experiência em transformar os textos para a linguagem televisiva, ainda pouco explorada, e ao curto tempo disponível para a produção, pois a grade, mesmo reduzida quando a comparamos com os padrões recentes, exigia um grande fluxo de programas. Contudo, foi a partir do teleteatro que profissionais “importados” do rádio, do teatro e do cinema fizeram as primeiras experiências no tratamento do texto literário para a televisão e passaram a criar a linguagem televisiva brasileira (GUIMARÃES, 1995, p.25-30).

A ampliação do alcance da televisão, no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, popularizou a televisão. A maior familiaridade formal e estética adquirida pelos profissionais que trabalhavam com as especificidades do meio televisivo e o desenvolvimento infraestrutural e tecnológico das emissoras

refletiram em uma mudança na programação e na linguagem da televisão. Contudo, a produção ficcional ainda era demorada e esparsa na grade de programação. Algumas das poucas obras produzidas a partir da literatura nacional nesses primeiros anos de televisão no Brasil foram as telenovelas *Helena*, de Machado de Assis, *A Muralha* de Dinah Queiroz, e *Senhora* de José de Alencar, que possuíam um formato bem diferente do atual, sendo composta por capítulos de curta duração e espaçados, sendo transmitidos apenas duas ou três vezes durante a semana (GUIMARÃES, 1995, p.34-37).

Já na década de 1960, a telenovela passa a ser diária e cada capítulo tem a duração mais longa. Há também uma mudança temática. Diferentemente dos teleteatros e produções dos primeiros anos da transmissão televisiva, onde predominavam adaptações de obras literárias de alto valor cultural internacional, as telenovelas passam a ter caráter mais popular. Telenovelas de outros países da América Latina, como Cuba e México, que já faziam sucesso e possuíam um forte caráter melodramático, abusando dos dramas e das histórias açucaradas, são importadas, traduzidas e produzidas em suas versões brasileiras, compondo a maior parte da produção de ficção televisiva nacional (GUIMARÃES, 1995, p.64).

Contudo, começam a aparecer neste período as primeiras adaptações de textos literários brasileiros, com destaque na grade de programação, estruturadas como superproduções. São telenovelas de longa duração, que exigiam grande elenco, construção de cenários e altos investimentos financeiros, como *O Tempo e o Vento* (Dionísio Azevedo, 1967), de Érico Veríssimo, e *As Minas de Prata* (Walter Avancini, 1966), de José de Alencar, exibidas na TV Excelsior. Embora a literatura brasileira apareça com mais força neste período, a literatura estrangeira ainda era a maior fonte de inspiração para a produção da teledramaturgia nacional, aparecendo como inspiração nas telenovelas sob a forma de pastiches, que pinçavam personagens e trechos de narrativas de algumas obras literárias para criar um novo enredo, como é o caso de *O Sheik de Agadir* (Régis Cardoso e Henrique Martins, 1966), e *A sombra de Rebeca*

(Henrique Martins, 1967), telenovelas assinadas pela autora cubana Glória Magadan. Em menor número, estavam as telenovelas originais, com temáticas locais, demonstrando o começo do interesse no retrato da realidade brasileira (GUIMARÃES, 1995, p. 61-71).

A partir de 1975, a Rede Globo assume uma postura de valorização do produto nacional, investindo em telenovelas originais de temática brasileira e telenovelas adaptadas de textos clássicos da literatura nacional, invertendo os papéis vigentes até então na influência da literatura na produção televisiva. Com um investimento pesado na contratação de autores, diretores e elenco experientes, a Rede Globo cria um padrão de produção que nenhuma outra emissora havia conseguido alcançar até então, e sistematiza a produção e a exibição das telenovelas, definindo faixas de horários específicos de acordo com os gêneros e temáticas (GUIMARÃES, 1995, p.78-79).

As adaptações literárias ganharam o espaço da *Faixa Nobre*, programas que iniciavam às dezoito horas e quinze minutos. O horário era reservado à exibição de telenovelas produzidas a partir de obras clássicas da literatura nacional, contando com um alto investimento na ambientação que essas adaptações exigiam, como cenários e figurinos, e procurando manter fidelidade ao texto de partida. É nesse período que obras eruditas da literatura brasileira, por meio da televisão, ganham veiculação nacional e simultânea, com um discurso orientado ao público das camadas populares. São telenovelas representativas desse período *A Moreninha* (Herval Rossano, 1975), *Escrava Isaura* (Herval Rossano e Milton Gonçalves, 1976) e *O Ateneu* (Gracindo Júnior, 1979) (GUIMARÃES, 1995, p.80 -86).

Com o desenvolvimento da linguagem da telenovela, houve um aumento significativo no número de capítulos, e com o passar do tempo as obras literárias já não conseguiam suprir a demanda da telenovela, fazendo com que os adaptadores inserissem informações não existentes no texto original, o que ia contra o objetivo inicial da criação da *Faixa Nobre*, que consistia na busca da

fidelidade ao texto de partida. Aos poucos, a telenovela foi se distanciando da obra literária, e em 1982 o horário das dezoito e quinze deixa de exibir somente adaptações literárias e passa a exibir também produções originais (GUIMARÃES, 1995, p.86).

Com o fim da *Faixa Nobre*, as adaptações literárias são realocadas para um formato de teledramaturgia novo no Brasil, a minissérie. As minisséries surgem como um formato diferenciado na programação televisiva. Exibidas geralmente após as vinte e duas horas, as minisséries são produtos no qual o acabamento formal e a experiência estética se destacam dos demais produtos televisivos. A primeira minissérie, com texto original, a ir ao ar na TV Globo foi *Lampião e Maria Bonita* (Paulo Afonso Grisolli e Luís Antônio Piá, 1982). A estreia de adaptações literárias nas minisséries é com *Anarquistas, graças a Deus*, de Zélia Gattai, em 1984 (GUIMARÃES, 1995, p.86).

Tendo as minisséries como principal produto, as adaptações literárias também dão origem a quadros e séries especiais inseridos dentro da programação televisiva por ocasiões comemorativas ou por políticas institucionais, que resgatam para o público o autor, a temática ou a obra em si.

Embora, esse sistema de produção e exibição, que determina uma maior experimentação estética e horários avançados de exibição, e a linguagem utilizada nas minisséries e especiais façam com que as adaptações literárias se voltem novamente a um público mais restrito e elitizado, como no período dos teleteatros, sua inserção dentro da programação televisiva é de extrema relevância para a difusão da cultura literária brasileira em meio ao público heterogêneo da televisão, em especial, pela iniciativa da Rede Globo, uma das emissoras pioneiras nesse tipo de proposta.

A vida como ela é... se enquadra nesta tradição de textos literários adaptados para um produto televisivo que recebe um tratamento diferenciado. Os textos selecionados foram transformados em esquetes de oito minutos para exibição semanal, no quadro de mesmo nome, no programa de variedades

Fantástico, que no ano de 1996 aparece como peça importante na reestruturação da programação da Rede Globo.

2.5 - A revista eletrônica *Fantástico*

Ainda no ar, *O Fantástico* é um dos programas que está há mais tempo na grade de programação da televisão brasileira. O programa estreou em cinco de agosto de 1973, no mesmo período que ocupa a grade hoje, aos domingos à noite. Até dezembro de 1972, o horário era ocupado pelo programa *Buzina do Chacrinha* (1967-1972), que alcançava altíssimos índices de audiência, liderando as noites de domingo. Após a saída repentina de Chacrinha da Rede Globo, o horário foi provisoriamente ocupado pelo programa *Só o amor constrói* (Carlos Alberto Loffler e Haroldo Costa, 1973), um programa a respeito do amor na vida e na carreira de uma personalidade do meio artístico, político ou social, apresentado por Heron Domingues, estruturado em entrevistas e depoimentos. O programa só foi ao ar provisoriamente enquanto a emissora levantava a produção de um novo programa.

José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, diretor de operações da Rede Globo em 1996, e Mauro Borja Lopes, o Bojarlo, diretor da Central Globo de Produções, desejavam colocar no ar uma revista dominical. A ideia de Boni era que o programa abrangesse todos os assuntos que eram tratados na televisão: jornalismo, música, dramaturgia, humor, circo e curiosidades. Um mosaico costurado para formar uma unidade (SOBRINHO, 2011, p.153). O objetivo do programa era ser “uma revista eletrônica de variedades, com duas horas de duração, que reunia jornalismo e entretenimento para levar até o telespectador o que de mais espetacular estivesse acontecendo no Brasil e no mundo”²².

22 Fonte: *Fantástico - Memória Globo*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-247251,00.html> Acessado em: 15/03/2012

Para estruturar o programa, Boni convocou os principais diretores das centrais Globo de Produção (Bojarlo), Jornalismo (Armando Nogueira e Alice-Maria) e Comunicação (João Carlos Magaldi), e outras figuras importantes na Rede Globo nas áreas de criação e produção, entre elas, Daniel Filho, Augusto Cesar Vanucci, Manoel Carlos, José Itamar de Freitas, Paulo Gil Soares, João Lorêdo, Nilton Travesso, Mauricio Sherman, Walter George Durst, Ronaldo Bôscoli e Guto Graça Mello (SOBRINHO, 2011, p. 154).

O programa foi dividido em segmentos, que ficaram sob a responsabilidade dos profissionais de cada área:

A Alice-Maria, do jornalismo, ficaria com o noticiário do domingo no mundo, com uma grande reportagem semanal e, no Jornal Nacional, criaria algumas matérias cujo desfecho desembocaria no domingo. Maurício Sherman ficaria com os musicais que, obrigatoriamente, teriam uma história ligada à data de exibição de cada programa. O humor seria defendido pelo Chico Anysio. [...] O Luiz Lobo e o Luis Edgar de Andrade iriam buscar matérias sobre a vitória de algum ser humano sobre um determinado problema. O Paulo Gil procuraria em todas as televisões do mundo fatos curiosos ou comemorações que tivessem algum sentido jornalístico ou, no mínimo, plástico, e ficaria encarregado das reportagens especiais. O José Itamar responderia pela área de pesquisa científica, buscando técnicas e produtos que pudessem melhorar a vida humana. O Daniel Filho se encarregaria de fornecer semanalmente uma pílula de dramaturgia. O Ciro José, do esporte, levantaria todos os acontecimentos da área para a narração do Léo Batista. O Guto Graça Mello iria compor o tema da abertura, que seria realizada pelo Augusto Cesar Vanucci. [...] O Manoel Carlos costuraria todas as atrações com um texto e não teríamos apresentadores fixos, de modo a fugir do lugar-comum, fazendo rodízio entre os nossos artistas que gravariam cabeças para cada quadro e seriam uma surpresa a cada semana. Os narradores fixos ficariam apenas com o noticiário do dia e seriam o Sérgio Chapelin e o Cid Moreira (SOBRINHO, 2011, p.154-155).

Os segmentos são organizados em quadros que compõe a estrutura do programa, formando uma colcha de retalhos que percorre assuntos do jornalismo, da prestação de serviços, do humor, da dramaturgia, da música, da denúncia e da ciência. Observamos, por meio da observação do programa ao longo dos anos e de fontes a respeito de sua história, que há, além da variedade temática, uma variedade de formatos desses quadros, que podem ser de maior ou menor duração, entradas ao vivo, entrevistas, pautas-frias, documentários, reportagens investigativas e especiais, charges, esquetes humorísticas, esquetes dramatúrgicas, podendo ser mantidos por tempo indeterminado no ar, ou com um número de capítulos ou episódios determinado. Notamos que essa mobilidade na organização do conteúdo do programa permite que a linguagem e o discurso do programa sejam constantemente atualizados, dinamizando as formas de transmitir o conteúdo.

O *Fantástico*, portanto, se constrói como um formato inovador na televisão, incorporando linguagens de diversos gêneros e exibindo uma coleção de formatos organizados em quadros dentro da exibição do próprio programa, combinando informação e entretenimento mediados por uma linguagem dinâmica. O programa foi classificado pela própria emissora como inaugural do formato revista eletrônica de variedades dentro do gênero telejornalístico. Segundo Boni, não havia até então nenhum programa que incorporasse essa gama de linguagens de uma maneira tão unificadora como o *Fantástico*. A Rede Globo vendeu o formato e o nome do programa para mais de sessenta países (SOBRINHO, 2011, p. 155).

Entre 1973 e 1996, ano que estréia o quadro *A vida como ela é*, interesse desse estudo, o *Fantástico* passou por mudanças editoriais e estruturais, mas não perdeu o caráter de revista eletrônica. As principais mudanças ocorreram na estrutura de produção do programa, incorporando as novidades tecnológicas surgidas na área da criação, transformando o *Fantástico* na vitrine da modernização da Rede Globo. Em 1993 com a chegada de Luiz Nascimento à

direção do *Fantástico*, o programa ganhou um caráter mais humorístico e criativo, usando e abusando de todos os recursos tecnológicos disponíveis e com uma apresentação mais solta e coloquial, comandada por Fátima Bernardes, Celso Freitas e Sandra Annenberg. Em de 31 de março de 1996, com a renovação na programação da Rede Globo, o *Fantástico* passa a ser apresentado por Pedro Bial, Fátima Bernardes e Zeca Camargo²³.

A vida como ela é se insere no *Fantástico* dentro de uma tradição de quadros de teledramaturgia apresentados já desde o primeiro programa. Na época de estréia do programa, o espaço da teledramaturgia era ocupado pelo teleteatro, trazendo encenações de trechos de peças de teatro que estavam em cartaz nos teatros do país, sob a direção de Walter Avancini e participações de Marília Pêra e Paulo Autran. Além disso, também foram montados quadros com apresentações de teleteatro infantil com textos originais escritos por Lauro César Muniz, com Fúlvio Stefanini, Sônia Braga e Paulo Padilha. Na década de 1980, textos com depoimentos de telespectadores que relatavam episódios sobrenaturais eram transformados em episódios de ficção, sob a direção de Maurício Sherman e apresentados pelo ator Mário Lago no quadro *Incrível, Fantástico, Extraordinário*. Seguindo a linha de depoimentos transformados em esquetes encenadas, houve o quadro *Retrato Falado* (Luiz Villaça, 2000), no qual Denise Fraga incorporava com humor personagens reais vivendo situações inusitadas. Há também um legado de quadros que trazem um trato humorístico do cotidiano, como *Cilada* (Luis Felipe Sá, 2009), no qual Bruno Mazzeo vive personagens que enfrentam situações constrangedoras, *Ti quiero América* (Luís Villaça, 2007), em que Denise Fraga e João Miguel viveram um casal em uma série de encontros e desencontros em viagens pela América do Sul, e *Papo Irado* (Mauro Mendonça Filho, 2002), com Heloísa Perissé, sobre situações cotidianas de adolescentes de classe média. Outros quadros também foram criados com intenções comemorativas ou datas

23 Fonte: *Fantástico - Memória Globo*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-247251,00.html> Acessado em: 15/03/2012.

importantes para a cultura popular brasileira, como o quadro *Copas de Mel* (Luis Villaça), apresentado durante as copas de 2002 e 2006, no qual um casal, interpretado por Denise Fraga e Selton Mello, ajuda a seleção brasileira na conquista dos campeonatos de 1958, 1962, 1970 e 1994, além de acompanhá-los durante as copas de 2002 e 2006²⁴.

Além de inovar as formas de transmitir o conteúdo, o *Fantástico* também funcionou como espaço de experimentação para a Rede Globo, constituindo-se como uma vitrine para as produções da emissora. Quadros lançados no programa serviram de modelo e teste para lançamento de programas independentes. *Na geral* (Belisário França), quadro exibido em abril de 1994, no qual Regina Casé ia às ruas fazer reportagens sobre assuntos culturais e sociais do Brasil, foi o embrião do programa *Brasil Legal* (Estevão Ciavatta e Luis Felipe Sá), exibido às terças-feiras entre 1995 e 1997. O quadro *Homem-Objeto* (João Falcão), inspirado na peça teatral de mesmo nome de Luis Fernando Verissimo, do qual participavam os atores Lucio Mauro Filho, Lazaro Ramos, Wagner Moura e Bruno Garcia, exibido em 2003, deu origem ao programa *Sexo Frágil* (João Falcão), apresentado às noites de sexta-feira em 2004. *Profissão Repórter* (Marcel Souto Maior), programa que está no ar até hoje na grade de programação da Rede Globo, revelando os bastidores da produção jornalística, estreou como quadro do *Fantástico* em maio de 2006 e se tornou um programa independente em junho de 2008²⁵. *A vida como ela é* foi um desses quadros que após sua exibição no *Fantástico* ganhou um horário independente, sendo exibida aos sábados, após o programa *Chico Total*, em janeiro de 1997. Diferentemente dos demais programas, no entanto, que geraram uma extensão de si mesmos, *A vida como ela é* foi reapresentada, colocando no ar os mesmos episódios apresentados no *Fantástico*.

24 Fonte: *Fantástico - Memória Globo*. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-247251,00.html> Acessado em: 15/03/2012

25 Idem.

A inserção de *A vida como ela é* no programa acontece em um momento de instabilidade do programa. Como foi dito, em 1996, o *Fantástico*, assim como a TV Globo de maneira geral, perdia espaço para outras emissoras. O *Programa Sílvio Santos*, que era exibido no mesmo horário do *Fantástico*, tinha um índice de audiência ligeiramente maior. No caso do *Fantástico*, a renovação tomou um viés tecnológico, destacando além da variedade de tipos de serviço prestado à sociedade, a presença da TV interativa, e como principal inovação a estreia de *A vida como ela é*, como um quadro de crônicas (segundo nomeação da própria emissora), ressaltando o nome de Nelson Rodrigues. A presença da série dentro de um programa de tamanha visibilidade e relevância na grade de programação da TV Globo colabora para a divulgação do universo rodriguiano através da produção audiovisual. A ideia de um novo quadro para o *Fantástico* era do Boni, e Daniel Filho, diretor e produtor da série, tinha o projeto de *A vida como ela é* engavetado há algum tempo²⁶.

2.6 - Daniel Filho: diretor de *A vida como ela é*²⁷

Nascido em meio a uma família de artistas, o pai era cantor e bailarino e a mãe era artista circense, Daniel Filho começou cedo no meio, trabalhando no circo de seu pai já aos seis anos de idade. Anos depois, ele passou a atuar no teatro de revista carioca, um gênero popular de comédias leves do teatro.

Em 1957, Daniel Filho começou seu contato profissional com a televisão, participando do teleteatro na TV Rio. No mesmo ano estreou na TV Tupi

27 Declaração feita por Daniel Filho no documentário “Fazendo a vida...”, que está no DVD de *A vida como ela é*.

28 Escolhemos ressaltar o trabalho de Daniel Filho e Euclides Marinho para contextualizar essa produção pois consideramos que ambos possuem uma relação bastante forte de autoria com a obra e são duas figuras destacavelmente reconhecidas na produção audiovisual brasileira, mas o trabalho de co-direção de Denise Saraceni, a direção de fotografia de Edgar Moura, a direção de arte de Danilo Gomes, o figurino de Marília Carneiro e som de Zerzé d’Alice também foram importantíssimos na criação da série, tendo eles inclusive já trabalhado com Daniel Filho anteriormente em alguns projetos para o cinema e a televisão brasileiros.

como ator, e em 1959, assinou o seu primeiro contrato na televisão. Segundo relato de Daniel Filho, naqueles primeiros anos de televisão no Brasil, nas especificações dos contratos, as funções estavam relacionadas como ator, apresentador, locutor, produtor, escritor e diretor. Devido ao amadorismo dos profissionais com relação às técnicas televisivas e ao despreparo para preencher a grade, todos os profissionais contratados eram relacionados para trabalhar em várias funções. A primeira experiência de Daniel Filho na televisão em uma função diferente da de ator foi como assistente de direção de Jacy Campos, no programa *Câmera um*, uma espécie de teleteatro transmitida com uma câmera só na TV Tupi do Rio de Janeiro (FILHO, 2001, p.17-18).

O amadorismo dos primeiros anos da televisão permitiu que Daniel Filho adquirisse uma experiência e um *know-how* em diversas funções e formatos da televisão. Em 1963, quando foi para a TV Excelsior, Daniel Filho passou a dirigir diversos programas, onde se destacou com *Chico Anysio Show*, sua primeira direção em um programa de peso (FILHO, 2001, p.23-24).

Em 1967, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, então chefe de direção de programação e produção da Rede Globo, naquele momento, uma emissora novata, convidou Daniel Filho para dirigir a telenovela *A rainha louca*, escrita pela então “dama de ferro” da televisão brasileira, Glória Magadan e que já estava no ar. Foi a primeira experiência de Daniel Filho com telenovelas. As telenovelas até então eram cópias e traduções de telenovelas realizadas em Cuba, e Daniel Filho achava “essa coisa de novela chata, inverossímil, absurda” (FILHO, 2001, p. 24). A sugestão de Boni para Daniel Filho era que ele inserisse coisas do cinema na direção da telenovela. A partir dessa experiência, Daniel Filho dirigiu outras 27 telenovelas e produziu outras nove²⁸ (FILHO, 2001, p. 357-358). Para Daniel Filho, a telenovela se tornou um exercício de dramaturgia e encenação (FILHO, 2001, p.25).

Na Rede Globo, Daniel Filho se tornou um dos principais produtores de

28 Dados disponíveis até 2001.

conteúdo, exercendo lá diversas funções criativas, em diferentes gêneros e formatos de programas, à exceção dos jornalísticos. Quando ocupou o cargo de Diretor Geral de Produção e Criação da Rede Globo, entre os anos de 1970 e 1975, Daniel Filho ficou responsável pela supervisão de quase todas as produções de ficção da TV Globo. Daniel criou *sitcoms*, musicais e programas humorísticos que marcaram época na história da TV brasileira e conquistaram diversos prêmios nacionais e internacionais. Dentre as suas criações e produções mais relevantes para a televisão brasileira, podemos destacar: os seriados *Malu Mulher* (1979), que aproveitou a emancipação feminina a todo vapor nos anos 1970 para levar para a televisão a história de uma mulher recém-divorciada procurando reestruturar sua vida após o fim do casamento, criando o conceito da mulher-heroína, discutindo assuntos como aborto, relação mãe-filha, a mãe que trabalha fora de casa. O seriado foi vendido para cerca de 50 emissoras de televisão de outros países e ganhou o Prêmio Ondas de melhor Seriado na Espanha em 1979, O Íris Award, nos Estados Unidos, também em 1979, e em 1980, os prêmios Hors-Concours, no Prix Itália, na Itália, e o Hors-Concours do First New York World Television Festival, nos Estados Unidos; *Armação Ilimitada* (1985), que inovou no conceito da narrativa, utilizando conceitos do videoclipe e referências da cultura pop, em um novo ritmo de edição que até aquele momento era incomum para a televisão. O programa também foi premiado com o Prêmio Ondas de Melhor Seriado em 1986; *Confissões de Adolescente* (1993-1994), a primeira produção independente de Daniel Filho, tratava do universo de quatro irmãs adolescentes e um pai solteiro. Foi comprada e exibida pela TV Cultura e pela Rede Bandeirantes. O grande diferencial da série foi ter sido o primeiro seriado brasileiro feito em película, de 16mm. Ganhou dois prêmios no IV Festival Internacional de Cinema para Crianças e Jovens: Melhor Programa de TV e Premio Unicef, em 1995, e o prêmio de Best in Category 12-17 Fiction do Prix Jeunesse International, em 1996. Também foi nomeado ao Emmy Internacional na categoria Children and Young People, em 1995; *Sai de Baixo* (1996-2002), a proposta era ter um *sitcom* encenado no teatro. Em um primeiro momento, Daniel Filho apresentou a proposta

do programa para Sílvio Santos, no SBT, mas ele não deu atenção. Quando voltou a trabalhar na Rede Globo, a emissora estava estudando propostas para novos programas, e Daniel Filho apresentou a proposta de *Sai de Baixo*. Boni aceitou e sugeriu que o programa fosse ao ar aos domingos após às dez da noite, horário em que, como dito a TV Globo perdia o duelo de audiências para o *Programa Sílvio Santos*. As narrativas de cada episódio giravam em torno das confusões vividas por uma família bastante confusa. O tempo que o programa ficou no ar reflete o seu sucesso; a telenovela *Roque Santeiro* (1975), escrita por Dias Gomes, que Daniel Filho dirigiu e produziu 36 capítulos da telenovela, mas que foi proibida de ser exibida pela censura no dia de sua estreia (em 1985 a novela foi refeita, com a direção de Paulo Ubiratan, Daniel Filho apenas supervisionou a nova versão); a minissérie *O Primo Basílio* (1988), adaptado do romance de 1877, do português Eça de Queiroz, um texto bastante ousado para a época em que foi escrito. A minissérie continha cenas provocativas de sedução e conquista, como uma em que a atriz Giulia Gam recebia sexo oral de Marcos Paulo, a seqüência mostrava apenas o rosto da atriz. Mas Roberto Marinho, presidente das Organizações Globo, achou que era ousadia demais e pediu para que Daniel Filho cortasse a cena na exibição. A minissérie foi vendida para mais de vinte países, incluindo Portugal; e o humorístico *Chico Anysio Show* (1965-1967), foi o primeiro programa de grande porte dirigido por Daniel Filho, quando este ainda trabalhava na TV Rio. Consistia em um programa de quadros onde Chico Anysio interpretava seus diversos personagens. Foi o primeiro programa de humor a utilizar o videotape. Anos depois, entre 1982 e 1990, a TV Globo reeditou o programa, desta vez dirigido por Eduardo Sidney e Zelito Vianna (FILHO, 2001, p.43-117; 357-359).

Daniel Filho tem ainda um trabalho de destaque em outras produções artísticas, principalmente no cinema. Atuou em filmes como *Os cafajestes* (1961), dirigido por Ruy Guerra, pelo qual recebeu o Prêmio Governador do Estado de melhor ator coadjuvante, e *O romance da empregada* (1987), de Bruno Barreto, recebendo o Prêmio Lumière/Air France de Melhor Ator. É também diretor da

Lereby Produções, criada em 1996. Através dessa empresa, ele produziu e co-produziu alguns filmes de elevada relevância cultural e de maiores bilheterias no cinema nacional, como *A Partilha* (2001) do qual também foi diretor, que recebeu o Audience Award e o Crystal Lens/Best Screenplay no Miami Brazilian Festival em 2002; *Cidade de Deus* (2002,) selecionado como *hors-concours* em Cannes 2002; *Carandiru* (2003), que entrou na seleção oficial de Cannes 2003; *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), que entre diversos prêmios nacionais recebeu o prêmio de melhor filme escolhido pelo público no Tribeca Film Festival 2007; *Se eu Fosse Você 2* (2008), estabeleceu o recorde de filme com o maior número de público no dia da estreia desde o Cinema da Retomada, sendo mais de 500 mil espectadores, e ultrapassou a marca de seis milhões espectadores durante o período de exibição²⁹.

Ao longo da carreira, Daniel Filho teve algumas experiências com textos de Nelson Rodrigues. No cinema, atuou nos filmes *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1962) e *Beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1981). Na televisão produziu o especial *Paixão segundo Nelson Rodrigues* (1981), que foi ao ar na Rede Globo, dirigido por Antônio Carlos da Fontoura, como uma homenagem ao aniversário de um ano da morte de Nelson Rodrigues. Esse especial trazia duas crônicas de *A vida como ela é...* na forma de episódios, “Um grande amor” e “Último desejo”, ambas narrativas que tocam os temas de amor e morte, temas recorrentes no universo rodriguiano (PETRECA, 2006, p.44). Em 1996, Daniel Filho assumiu as funções de diretor geral e produtor das adaptações dos textos da coletânea de *A vida como ela é...* de Nelson Rodrigues, para as esquetes a serem exibidas durante o *Fantástico*. Daniel Filho parece ter familiaridade com o trato do texto rodriguiano, tendo relatado que acompanhou o folhetim *Meu destino é pecar* e a coluna *A vida como ela é...*, na época em que esses textos eram publicados nos jornais (FILHO, 2001, p.72).

29 Fonte: *LEREBY Produções*. Disponível em:
<http://www.lereby.com.br/site/frmFrameMaster.aspx>. Acessado em: 15/04/2012

2.7 - Euclides Marinho: roteirista de *A vida como ela é*

Para a equipe que o ajudaria a desenvolver a série *A vida como ela é*, Daniel Filho contou com a participação do roteirista Euclides Marinho. Euclides Marinho conheceu Daniel Filho em 1977. No ano seguinte, Daniel Filho convidou Euclides Marinho para integrar a equipe de autores do seriado *Ciranda, Cirandinha* (Daniel Filho, 1978), fazendo sua estreia na televisão. O seriado abordava temas polêmicos, como drogas, amor e as dúvidas da juventude, e teve alguns episódios barrados pela censura. Ainda assim, foi escolhido como o melhor programa de TV pela Associação Paulista de Críticos de Arte em 1978 e recebeu o prêmio Estácio de Sá, pelo governo do Estado do Rio de Janeiro³⁰.

Nos anos seguintes, Euclides Marinho realizou trabalhos pautados no universo feminino, fazendo parte da equipe de roteirista da série *Malu Mulher* (Daniel Filho, 1979), e roteirizando o especial *Mulher 80* (Daniel Filho, 1980). Em 1982, assinou pela primeira vez como autor principal a minissérie *Quem ama não mata* (Daniel Filho e Dennis Carvalho, 1982). A trama da minissérie girava em torno do casamento, amor e fidelidade, contando as situações vivenciadas por casais, e costurados pelo enigma de um assassinato de um dos membros do casal principal. Inspirado em casos de crimes passionais e nas experiências pessoais do autor, Euclides Marinho considera esse um de seus trabalhos mais bem realizados no sentido do que ele esperava e do resultado que obteve. Com essa obra, podemos notar alguns pontos de contato entre o trabalho de Euclides Marinho e o de Nelson Rodrigues, principalmente no que toca a exploração dos dramas pessoais e da crise familiar. O próprio Euclides Marinho relata que ao começar a escrever na Rede Globo “durante uns dois ou três anos, todo dia, antes de escrever, eu abria um volume qualquer das obras completas de Nelson Rodrigues e lia, lia, lia. Eu estava tentando assimilar um pouco do gênio daquele

30 Fonte: *Euclides Marinho - Memória Globo*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYP0-5271-254662,00.html>. Acessado em: 15/05/2012

homem” (MARINHO, 2008, p. 343).

Em 1983, Euclides Marinho ganha um grande repertório em adaptações literárias ao produzir textos para o programa *Caso Especial* (Paulo Afonso Grisolli, 1983), adaptando obras literárias de Rubem Fonseca, Oscar Wilde, Oduvaldo Vianna Filho e Luiz Fernando Veríssimo³¹.

Em 1984, Euclides Marinho adapta pela primeira vez uma obra de Nelson Rodrigues, escrevendo com a colaboração de Christiane Nazareth e Lula Torres a minissérie *Meu destino é pecar*, dirigida por Ademar Guerra e Denise Saraceni. O texto original consistia no folhetim assinado por Suzana Flag, um dos pseudônimos de Nelson Rodrigues, publicado nos Diários Associados em 1944. Em *Meu destino é pecar*, Euclides Marinho relata que foi a primeira vez que testou um recurso que anos depois foi utilizado em *A vida como ela é*: o narrador em *off* que fazia comentários rodriguianos sobre o que estava acontecendo na história. Desta forma, segundo Euclides Marinho, não se perdia as frases de Nelson Rodrigues que não cabiam nos diálogos. Em *Meu destino é pecar*, essa função de narrador coube a Paulo César Pereio, enquanto em *A vida como ela é*, José Wilker empresta a voz ao narrador (MARINHO, 2008, p. 343-344).

Até 1994, ano em que deixou a televisão para se dedicar a projetos independentes e ao cinema, Euclides Marinho ainda escreveu para os seriados *Armação Ilimitada* (Guel Arraes, 1985), *Tarcísio & Glória* (Roberto Talma, 1988), a telenovela *Mico Preto* (Denis Carvalho, 1990) e a minissérie *Meu Marido* (Walter Lima Jr, 1991)³².

Nos anos em que esteve fora da televisão, Marinho se dedicou ao cinema, colaborando no roteiro do filme *Veja esta canção* (Cacá Diegues, 1994) e no seriado *Confissões de Adolescente* (Daniel Filho, 1993-1994)³³.

31 Idem.

32 Fonte: *Euclides Marinho - Memória Globo*. Disponível em:
<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYP0-5271-254662,00.html>. Acessado em: 15/05/2012

33 Idem.

Em 1996, Daniel Filho apresentou para Boni o projeto de *A vida como ela é*. Quando foi aprovado por Boni, Euclides Marinho integrou a equipe de produção e foi o principal responsável pelo roteiro da série, recebendo a colaboração de Denise Bandeira e Carlos Gregório. Para ele, *A vida como ela é* é seu trabalho mais completo, sentindo como se o espírito de Nelson Rodrigues baixasse sobre ele (MARINHO, 2008, p. 351).

Depois de *A vida como ela é*, Euclides Marinho assinou as telenovelas *Andando nas Nuvens* (1999) e *Desejos de Mulher* (2002), ambas com direção-geral de Dennis Carvalho e José Luiz Villamarim, colaborou com os roteiros dos seriados *Sai de Baixo* (Daniel Filho e Dennis Carvalho, 1996-2002) e *A diarista* (Luciana Oliveira, 2004-2007), e adaptou o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, para a microssérie *Capitu* (Luiz Fernando Carvalho, 2008) (MARINHO, 2008, p. 350-356).

Fora da televisão Euclides Marinho ainda colaborou com o roteiro de *Primo Basílio* (2007) e *Se eu Fosse você 2* (2008), dirigidos pelo parceiro de longa data Daniel Filho, e escreveu e dirigiu o filme *Mulheres sexo verdades mentiras* (2008) (MARINHO, 2008, p. 320).

Podemos dizer que o roteiro de *A vida como ela é* ficou ao encargo de um roteirista de prestígio dentro da televisão brasileira, que possuía experiência em adaptações de textos literários para o formato televisivo e uma ligação anterior com os textos de Nelson Rodrigues.

Este estudo trata, portanto, de um produto televisivo que possui marcas bastante específicas. Encontra-se transmitido por uma emissora que passa por um momento de reformulações devido à gradativa perda de audiência, está inserido em um programa exibido nas noites de domingo, horário em que toda a família costuma estar reunida em volta da televisão, resgata um autor importante no cenário cultural do país dentro de uma tradição de adaptações literárias para a

televisão, suas narrativas tratam temas delicados da natureza humana e do comportamento social, como o desejo, a paixão, o amor, o adultério, a família, o comportamento feminino, e foi idealizada por um dos maiores diretores de televisão do Brasil, tanto no que concerne a inovações quanto à preocupação com o gosto do público.

3 - Análise de *A vida como ela é*: do literário ao televisivo, vozes e adultérios.



3.1 - Preliminares

Esse estudo analítico das estruturas internas é um caminho traçado para delinear um quadro mais amplo, a saber: os elementos narrativos e discursivos, o quadro geral dos processos de encenação que são ativados para dar corpo ao texto de Nelson Rodrigues, o tratamento sonoro ativado e sua relação com o conteúdo narrativo e, finalmente, a voz que emana dessas articulações, em que a bisbilhotice sobre as relações privadas é ativada para lidar com as relações secretas de homens e mulheres. Não perdendo de vista esse lugar estratégico em que esse processo se enuncia, um modelo de televisão em

que a sala de estar doméstica é sua topografia essencial.

Examinar um produto televisivo é atentar às diferentes linguagens responsáveis pela sua expressão e à forma como elas se articulam: de um lado, à plástica da imagem – estilos de cenário, vestuário, maquiagem, iluminação, e, mesmo, modos de interpretação; de outro, a enquadramentos, cortes em cenas, planos, montagens e edição, justaposição de cenas em movimento, anulações e sucessões. Aos elementos visuais aliam-se os elementos sonoros – o verbal, o musical e outros – estruturados a partir dos modos de contar as narrativas, das estratégias discursivas e mecanismos expressivos selecionados e apropriados à televisão (DUARTE, 2004, p.70-71).

3.2 - *A vida como ela é* e o processo de renovação da programação da Rede Globo

A vida como ela é foi tratada pela TV Globo como uma novidade de extrema relevância na programação. O destaque que recebeu na divulgação da nova programação da emissora já revela que o quadro que seria exibido no *Fantástico* era uma peça importante na nova estratégia de programação da Rede Globo.

Em resposta às emissoras concorrentes onde as situações conflitantes e dramáticas da vida cotidiana do telespectador eram exploradas com o sensacionalismo exacerbado, *A vida como ela é* trazia para a televisão as temáticas populares e polêmicas do adultério, da família, do sexo, das aparências sociais, dos ciúmes e da morte com sutileza e roupagem artística. Vale destacar que era produzida com estética e suporte cinematográfico, o que visualmente já a diferenciava dos demais produtos televisivos, chamando a atenção pela percepção da diferença visual das cores, luzes, profundidade e enquadramentos entre a série e os demais produtos televisivos. Outro elemento a se destacar é que

a série carregava consigo a assinatura de Nelson Rodrigues, que embora fosse um autor popular, era, reconhecidamente, um dos maiores autores brasileiros do século XX, tendo revolucionado a literatura dramática brasileira. O afastamento temporal entre o texto rodriguiano e a exibição da série também evoca um caráter de representação histórica da cultura carioca da década de 1950, revelando a construção da identidade de certos tipos brasileiros.

Podemos citar ainda a presença de uma seleção de atores que compunham o alto escalão da Rede Globo, sendo reconhecidos por grandes atuações na televisão, no teatro e no cinema, como Tony Ramos, Malu Mader, Antonio Caloni, Guilherme Fontes, Maitê Proença, Tarcísio Meira, José Mayer, Nelson Xavier, Cássio Gabus Mendes, Mauro Mendonça entre outros. Ou seja, ao mesmo tempo em que resgatava o popular na temática, *A vida como ela é* garimpava um status de alta artisticidade no meio televisivo a partir de suas escolhas estéticas e discursivas. Para a Rede Globo isso significava um produto de alta qualidade para ser oferecido para vendas no exterior, e também para recuperar a audiência das classes A e B, que migravam para as TVs por assinatura, com o argumento do elevado nível estético, cultural e intelectual do produto. Ao mesmo tempo, a série recuperava um passado próximo repleto de questões sobre a moral e costumes que ainda tinham reflexos na sociedade dos anos 1990 e cuja polêmica dos temas aguçavam o interesse e a curiosidade do público proveniente de qualquer classe social.

A divulgação da série como uma inserção dentro da nova programação do telejornalismo causa estranheza. Enquanto as novidades nos demais telejornais são pautadas nas inovações tecnológicas e na presença de jornalistas no comando da apresentação dos telejornais, o *Fantástico* ganha um momento a mais para divulgar um quadro ficcional, que nada tem a ver com o telejornalismo em si. Mas vale lembrar que no momento vivido pela televisão brasileira da época, era o telejornalismo como carro-chefe da programação, e não a teledramaturgia, que vivia um momento de insegurança. Que lugar melhor então para inserir um

produto ficcional com características experimentais na televisão que uma revista de variedades? A audiência estaria assegurada pelo público cativo do *Fantástico*. As referências ao cotidiano da vida do cidadão de classe média, e sua inserção em meio a reportagens e notícias do mundo real criavam um paralelo entre ficção e realidade, que se tornou atrativo ao público. Para quem se interessava pela teledramaturgia ou por Nelson Rodrigues, a série apresentou o *Fantástico*, um programa que oferecia um cardápio variado de informação e entretenimento para um público diversificado, composto de diferentes classes sociais, faixas etárias e gêneros.

No primeiro episódio da série, a atriz Luana Piovanni faz a abertura do quadro com a seguinte frase “Com direção de Daniel Filho, estréia agora, no *Fantástico*, a série que é um marco da dramaturgia na televisão. A vida verdadeira, nua e crua. A vida como ela é.” A apresentação da série revela uma pretensão de encenação da verdade, “a vida verdadeira”, que é um conceito caro ao telejornalismo da época na Rede Globo, pois procura se firmar como um serviço social, neutro e justo, comprometido com a informação e a divulgação da verdade ao seu público. No caso da série, a encenação destrincha a verdade do comportamento humano, desvenda segredos íntimos e escancara o jogo psicológico entre moral e desejo. Não se trata de um retrato fiel da vida dos anos 1990, e isso é óbvio, pois a encenação recria a ambientação da década de 1950, mas sim dos conflitos internos que o ser humano trava diariamente consigo mesmo, tornando os textos de Nelson Rodrigues atemporais.

Assim, *A vida como ela é* ocupa um espaço de reflexão sobre o comportamento humano na revista de variedades que é o *Fantástico*, ao mesmo tempo em que utiliza o espaço da dramaturgia para realizar um produto de alta qualidade estética que tem força para se tornar independente e ser altamente rentável para a emissora.

3.3 - Mas afinal, que tipo de produto televisivo é *A vida como ela é*?

Enquanto literatura, *A vida como ela é...* situa-se na fronteira entre conto e crônica, entre literatura e produto jornalístico, podendo ser destacadas características de ambos os formatos e gêneros. Mas, seja qual for a classificação atribuída, *A vida como ela é...* é uma narrativa. Uma narrativa é fechada, no sentido de que tem começo meio e fim, conta uma história e é produzida por alguém. De modo que uma narrativa se oferece como uma mediação da realidade. Ou, como define Christian Metz, um discurso fechado que vem irrealizar uma seqüência de acontecimentos (AUMONT, 2003, p.209). Em nosso estudo, interessa-nos o conceito da narrativa audiovisual. A narrativa audiovisual é composta pela atribuição de sentido dada aos elementos contidos no plano e a maneira como diversos planos se encadeiam na construção de sentido da obra (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 36-37). Na narrativa audiovisual a câmera registra a interpretação do ator, podendo dirigir, intervir e modificar a percepção que o espectador tem da performance, tanto pela sua posição como pelos seus movimentos. Além da câmera, a dimensão sonora contém informações que adicionam sentido às narrativas, geralmente ajuda a direcionar o espectador de uma obra audiovisual, diminuindo a ambiguidade dos enunciados visuais. Trata-se, portanto, de duas instâncias narrativas do meio audiovisual, que combinadas resultam na compreensão da narrativa. Elas são ainda controladas pela outra instância, o mega-narrador, que faz as escolhas das posições de câmeras e quais efeitos sonoros são inseridos para construir o sentido da narrativa. Esta função geralmente exercida pelo diretor ou produtor de uma obra audiovisual (GAUDREULT; JOST, 2009, p.40-44).

Na televisão, as narrativas estão presentes em diversos gêneros e formatos. Elas podem ser utilizadas em um quadro para um programa de auditório, ou para passar informações em um telejornal, ou ainda o texto de uma telenovela.

O texto de *A vida como ela é...* escrito por Nelson Rodrigues, independentemente de sua ligação com o gênero jornalístico existente quando da publicação dos originais na década de 1950, e independentemente da sua veiculação em uma revista eletrônica e a sua pretensa relação com a verdade, foi utilizado como texto ficcional em sua adaptação para a televisão. Na televisão, o produto ficcional é a história, mais ou menos longa, mais ou menos fracionada, inventada por um ou mais autores, representada por atores, que se transmite com linguagem ou recursos televisivos para contar uma fábula, um enredo (PALLOTTINI, 1998, p. 23).

Em *A vida como ela é*, um conjunto de 40 textos narrativos foram selecionados e transformados em 40 episódios de aproximadamente dez minutos cada um. A princípio, esses episódios foram exibidos como um quadro especial dentro do programa *Fantástico* em 1996. Em janeiro de 1997, os mesmos episódios exibidos durante o *Fantástico* foram reapresentados, mas agora sem nenhuma ligação com outros programas, como série independente.

Para classificar *A vida como ela é* como um dos formatos seriados televisivo, é preciso partir da análise da unidade do conjunto, ou seja, o episódio. Nenhum dos episódios de *A vida como ela é* tem ligação narrativa entre si. Cada um deles possui sua própria unidade dramática e seus próprios personagens. Isso significa que em cada episódio é apresentada uma situação de conflito distinta, que envolve elementos e personagens diferentes e sem ligação alguma com os episódios anteriores ou mesmo posteriores. Por exemplo, no primeiro episódio “O monstro”, a unidade dramática se define no conflito estabelecido pelo relacionamento entre Bezerra e a cunhada, e os personagens envolvidos são todos os membros da família e agregados. Já no episódio seguinte, “Divina Comédia”, a unidade dramática se apresenta através da inveja que Marlene passa a sentir do casal vizinho, e os personagens se resumem a ela, o marido Godofredo e o casal de vizinhos. Um episódio, portanto, é, no que concerne a sua estrutura narrativa, independente do outro. Podemos concluir, portanto, que *A vida*

como ela é não se trata de uma telenovela, nem de uma minissérie, pois em ambas classificações, as unidades, que são denominadas capítulos, possuem ligação narrativa entre si.

Mas é possível perceber na série a presença característica de dois formatos: os unitários, que caracterizam os episódios, e o seriado, que caracteriza o conjunto dos episódios.

Os episódios de *A vida como ela é* em si assemelham a sua estrutura das características estruturais do formato unitário. Com personagens e enredos distintos a cada episódio, com cerca de quatro personagens que exercem alguma ação em cada episódio, e cada episódio termina com uma situação definitiva, como a morte nos episódios “Delicado” e “Marido Fiel”, ou a consumação da traição em “Cheque de Amor” e “Gagá”.

Mas, ao assistir os episódios de *A vida como ela é*, é possível perceber também a presença de um tom único, que se faz presente ao longo de todos os episódios. Podemos perceber que há em todos os episódios uma reiteração da proposta temática, evidenciada pelas escolhas estéticas de direção de Daniel Filho, como a repetição das cores (os tons de marrons e beges), do figurino (saias ou vestidos para mulheres e calças sociais e camisas para homens), do estilo de música (bossa, bolero e *jazz*), da apresentação do narrador (a voz de José Wilker) e na ambientação de época (seja pelo cenário e objetos de cena, como rádios antigos e paredes cobertas com azulejos, seja pelos diálogos das personagens utilizando gírias e expressões típicas dos anos 1950, como “Batata” e “Papagaios”), além da repetição das temáticas da sexualidade, traição, família e o questionamento da moral.

No caso de *A vida como ela é*, o fato de os episódios estarem inseridos dentro de um quadro fixo em uma revista eletrônica de variedades já engessa a característica de seriado. Embora cada episódio vá ter o seu próprio conflito, espera-se que de uma semana para outra seja mantida a escolha estética que irá caracterizar o quadro e restabelecer a conexão do telespectador com o episódio

anterior, ainda que não faça referências narrativas.

A vida como ela é, portanto, é um produto ficcional híbrido, que agrupa características de dois formatos seriais, o unitário e o seriado, e ainda por cima está inserido dentro de outro formato que é a revista eletrônica de variedades. A combinação destes elementos permitiu à Rede Globo produzir um produto diferenciado, de alto custo produtivo e esmerado trabalho estético, e exibi-lo em rede nacional no domingo à noite, em um programa que procurava ser diversificado o bastante para agradar um público bastante amplo. Isso graças ao momento vivido pela televisão brasileira na década de 1990, que permitia a experimentação em virtude das baixas sofridas na audiência da líder Rede Globo. Com a revitalização da fórmula do unitário, agregada à capacidade unificadora do seriado, que se fez necessária para inserir o conjunto de episódios dentro do programa de variedades, e ao sentido de dissecação da verdade, propagado pela nova diretriz do telejornalismo da emissora, *A vida como ela é* reinventou a proposta dos quadros ficcionais no *Fantástico*, tornando-se, como prometido por Luana Piovanni na apresentação do primeiro episódio, um marco da dramaturgia na televisão, abrindo caminho para a reflexão do psicológico humano a partir da dramatização de fatos cotidianos.

Segundo o próprio Daniel Filho, no que concerne à estrutura de sua produção, a série *A vida como ela é* contou com uma economia de elenco, mas que tinha um grande repertório, onde atores experientes da TV e do cinema se alternavam entre os personagens de episódio para episódio, produzindo uma história nova a cada semana, embora seguisse a mesma linha narrativa, temática e estética (FILHO, 2001, p. 249).

Para construir a proposta de sentido da série, foi realizado um meticuloso trabalho nos elementos que compõem sua encenação, ou seja, o recorte de tudo o que é observado em cena e as informações criam forte vínculo sobre a produção de sentido.

Na série, o enredo ficou situado genericamente entre o final dos anos

1950 e os anos 1960, na cidade do Rio de Janeiro, marcados pelos cenários, os figurinos e sobre o comportamento dos personagens.

As casas revestidas de papéis de parede, com estampas em tons de bege e marrom, muitos móveis de madeira escura, vasos e louças de porcelana nas casas das famílias de maior poder aquisitivo, sofás e poltronas estofadas em couro. As ruas eram de paralelepípedo e as calçadas revestidas de lajotas coloridas, as fachadas das casas sempre decoradas com balaústres e colunas e portões com pormenores em ferro forjado. Os ambientes de trabalho são retratados por grandes salões com grandes mesas retangulares, dispostas lado a lado, frente a frente, abarrotadas de papéis, pastas, máquinas de escrever, portas-caneta, telefones de disco e luminárias. Esses salões eram muito barulhentos, devido aos sons dos telefones e da datilografia, e possuíam dois anexos, o escritório do chefe, com uma grande escrivaninha organizada, estantes de madeira e cadeiras de alto espaldar e a copa, com uma pequena pia, filtro de barro, potes de café, algumas marmitas de alumínio e uma geladeira antiga.

Os figurinos remetiam à posição social dos personagens. No trabalho, festas e almoços em famílias os homens se vestiam com camisas de manga longa, conjuntos de calça e terno, suspensórios e gravatas, as mulheres usavam vestidos longuetes, estampados ou então camisas lisas com saias de cintura alta que se alongavam até os tornozelos. Dentro de casa, os homens vestiam camisas de manga curta ou regatas brancas e pijamas; as mulheres usavam robes e camisolas leves de cetim. Além disso, o comportamento dos personagens, por meio de suas expressões orais e corporais são fundamentais na ambientação da série. Expressões como “papagaio”, “batata” e “pelota”, o uso da concordância nominal na segunda pessoa do caso reto, os tipos de empregos que os personagens exerciam, normalmente em escritórios, as estruturas familiares, com um convívio constante dos casais com cunhados, sogros e primos, o pudor com o corpo nos ambientes públicos, e o uso da nudez na intimidade com propósito de sedução. Esses elementos criam não só a identidade com o local, o Rio de

Janeiro dos anos 1950 e 1960, mas também com os valores de uma sociedade específica que se pretende retratar, que é o principal tema da série.

Assim, a série busca seduzir o público por meio da construção narrativa estilizada em imagens e sons, pelo poder de choque dos dramas e pela tensão firmada na carga de erotismo presentes em algumas cenas, com a utilização de nudez e uma sensualidade exacerbada dos corpos, principalmente do corpo feminino que se torna objeto do olhar.

Para acentuar a força dramática desse olhar, a fotografia de Edgar Moura trabalha com luz marcada, meia-luz e sombra, projetadas principalmente sobre os corpos dos atores, enfatizando o clima sensual e sugestivo que Nelson Rodrigues escreve em seus textos.

Dessa forma, escolhemos três episódios para analisar criticamente as formas como o universo rodriguiano é transposto para o audiovisual.

3.4 - Análise dos episódios selecionados

A narrativa dos episódios de *A vida como ela é*, para fins deste estudo, serão pensadas em duas instâncias. Uma escrita, os textos de Nelson Rodrigues. A outra audiovisual, a série adaptada para a televisão. Em *A vida como ela é*, cada episódio é uma narrativa audiovisual interpretando a narrativa escrita, tomada segundo escolhas estéticas do diretor da série e sua equipe. Contudo, é inerente ao meio televisivo, por se tratar de um meio de veiculação de obras audiovisuais, que essas narrativas sejam compostas por elementos singulares à narrativa audiovisual.

Trataremos, então, nesta análise, sobre as formas como as instâncias narrativas se articulam segundo uma escolha autoral do diretor para construir a narrativa audiovisual do texto de Nelson Rodrigues, levando em conta as peculiaridades da imagem (como a cor, a iluminação, o recorte do plano, a

construção cenográfica, a disposição dos atores) e do som (como a presença do *narrador-over*, os diálogos entre personagens, as músicas, os ruídos), e como elas se combinam para contar uma história.

Em *A vida como ela é*, a narração é um elemento forte da narrativa. Isto porque tanto no texto de partida de Nelson Rodrigues como na adaptação para a televisão de Daniel Filho, há a presença de um narrador onisciente que conduz o leitor ou o telespectador pelos caminhos da compreensão do enredo, detalhando o passado, as emoções e pensamentos dos personagens, além de inserir seus julgamentos, direcionando o olhar do leitor ou do telespectador. No texto rodriguiano, a construção da narrativa, seus acontecimentos, e o direcionamento do sentido da obra cabem ao narrador criado pelo autor. Na série televisiva, a câmera é a grande responsável por dirigir o olhar do telespectador, contar os fatos, as ações que compreendem a narrativa, enquanto ao *narrador-over* cabe a função de direcionar o julgamento do telespectador, indicando pelo tom de voz, às vezes com jocosidade, outras com ironia, ou ainda com seriedade, incutindo na narrativa seu próprio julgamento, que não seria evidenciado apenas pela representação dos atores e a construção dos planos.

Realizamos um recorte nos quarenta títulos exibidos na série *A vida como ela é*, selecionando três episódios que possuem uma temática recorrente no universo rodriguiano, o adultério, mas agenciado de três formas diferentes, e com desfechos distintos. Com esta análise pretendemos esmiuçar as estratégias estilísticas utilizadas na construção do universo rodriguiano no palimpsesto televisivo.

3.4.1 - Análise de “O monstro”: infidelidade e máscaras familiares



Figura 10- Cenas de "O Monstro"

O episódio “O monstro” é o episódio que estreia o quadro *A vida como ela é* no *Fantástico*. O enredo do episódio traz elementos caros da temática rodriguiana: o adultério, a família e a hipocrisia. O motivo central do episódio é a traição, e especialmente nesse caso, a traição que envolve outros membros da família. Bezerra é flagrado beijando Sandra, irmã mais nova de sua esposa, Rute. Os três moram na casa dos pais das moças, onde também moram suas outras duas irmãs casadas. O flagra mobiliza todos os moradores da casa, os maridos das outras irmãs de Rute são chamados, e todos passam o dia esperando a chegada de Dr. Guedes, pais das moças, para saber qual atitude será tomada em relação à situação. Quando Dr. Guedes chega, a primeira reação dele ao saber do ocorrido é dar uma surra em Bezerra e expulsá-lo de casa. Neste momento, porém, Sandra intervém e pede uma conversa em particular com o pai. Quando

estão a sós, Sandra ameaça de relatar para a família um caso extraconjugal do pai caso este não permita que Bezerra permaneça na casa. Sem outra opção, Dr. Guedes pede que todos esqueçam o ocorrido e permite que Bezerra permaneça na casa.

A narrativa do episódio começa com Maneco recebendo uma ligação em seu local de trabalho. A cena é de uma mesa com um telefone de disco e outros objetos em cima, uma estante de livros ao fundo e o ator Marcos Palmeira com o telefone ao ouvido. Ao fundo, é possível escutar um trecho do jazz *This Gun for Hire*, que não faz parte da cena. A música aqui parece tentar introduzir um clima para a compreensão do episódio. Essa música também está presente na abertura do DVD, o que faz com que ela funcione como um *leitmotiv* da série. Assim que começa a cena, a voz do narrador faz a introdução da cena, explicando que Maneco recebia uma ligação de Flávia, sua esposa. Após a fala do narrador, a imagem se mantém em Bezerra e ouvimos uma voz, que supomos ser de Flávia ao telefone. A voz pede que Maneco vá para casa, alegando que ocorreu algo grave. Neste momento, a música de fundo é cortada, endossando o tom da gravidade da situação. Sem responder nada ao telefone, imediatamente Maneco coloca o telefone no gancho, se levanta, põe o paletó e explica para alguém que não vemos no quadro que irá se ausentar por problemas em casa. A cena que introduz o episódio, portanto nos mostra que há uma situação de conflito onde Maneco é convocado a comparecer na própria casa no meio do expediente. A velocidade com que ele reage ao pedido da esposa demonstra o quão grave ela demonstra ser a situação através de sua ligação. Ao mesmo tempo, a reação de Maneco parece expressar uma certa devoção do marido pela esposa, ao largar todo o seu trabalho e partir para casa.

Após um corte seco, uma câmera em picado mostra um carro preto chegando próximo de um portão, Maneco desembarca pela porta de trás, batendo a porta ao sair apressado. O som da freada brusca do carro parece indicar que o veículo veio rápido até o destino. Volta a tocar a música ao fundo. Maneco sai

correndo com uma pasta na mão, entra por dois portões altos e caminha por um passeio que dá acesso a uma casa de três andares e várias janelas, um jardim extenso e uma piscina. A posição da câmera em picado durante toda essa ação dá o tom de suntuosidade da casa, fazendo Maneco parecer bem pequeno enquanto se dirige a casa, demonstrando a altivez da construção. Assim que Maneco sai do carro, o narrador passa a descrever a relação de Maneco com aquela casa em que o vemos entrando. Segundo o narrador nos informa, Maneco e Flávia moravam naquela casa que vemos na cena, com outras três irmãs de Flávia, duas delas casadas e uma solteira e os pais de Flávia. Nota-se pelo desenrolar da ação que há em Maneco uma preocupação sobre a gravidade da situação, mas não é especulado quais seriam os acontecimentos que poderiam levar a essa gravidade. No texto de Nelson Rodrigues, essa passagem entre o telefonema de Flávia e a chegada de Maneco a casa se estende em especulações feitas por Maneco a respeito de qual fato poderia ter ocorrido para que a esposa parecesse tão alarmada. A grande diferença se dá por um juízo que o texto dá à personalidade de Maneco ao relatar que o homem teria uma certa “satisfação envergonhada e cruel” caso a situação crítica que tanto exasperou Flávia fosse a morte de seu pai. Mas logo que chegou a casa, o narrador do texto descreve a decepção de Maneco ao constatar a ausência de “alarido feminino” em uma casa onde havia tantas mulheres, o que indicava que a morte do sogro não era a causa da emergência. No episódio televisivo, a personalidade de Maneco só é desvendada na cena seguinte, quando ele encontra Flávia no quarto.

Maneco abre a porta do quarto e entra a passos largos, encontrando a esposa de costas choramingando. O quarto do casal parece ser grande. Podemos ver um pequeno hall entre a porta do quarto e o restante do aposento. É possível ver também uma mesinha com um telefone de disco e alguns livros, poltronas estofadas, alguns abajures e arandelas. As paredes são claras e com detalhes em gesso. A cama está forrada com uma colcha estampada e a parede ao fundo é coberta com uma cortina pesada que parece ir do teto ao chão. Todo o estofamento e os móveis refletem um tom marrom, seja por conta da madeira ou

do tecido. A luz incide no aposento por uma janela lateral, marcando as sombras da janela nas paredes, e deixando o ambiente um pouco escuro. Pela janela é possível ver algumas árvores, indicando que a vista do quarto é o jardim, provavelmente o mesmo que vemos na cena em que Maneco chega na casa. O quarto é representativo do poder aquisitivo da família. A quantidade e qualidade dos móveis, os detalhes de acabamento da construção e o tamanho do quarto em si, em uma casa onde moram outras tantas pessoas, demonstram que a família é bem servida de bens materiais.

Ao entrar no quarto, Maneco pergunta à esposa o que aconteceu. A música de fundo para de tocar, dirigindo a atenção ao diálogo do casal. Flávia responde que existe um tarado dentro da casa. É nesse momento que a personalidade de Maneco é desvendada no episódio televisivo. Ao saber pela esposa da existência de um tarado na casa, Maneco se espanta, puxa o lenço e seca a boca, ao mesmo tempo em que sua voz *off* é ouvida “Pronto! Descobriu alguma bandalheira minha”. Maneco senta-se ao lado da esposa, que chora sentada na cama, e, mantendo a calma aparente, pergunta cuidadosamente para ela quem seria o tarado, oferecendo o lenço para que ela seque as lágrimas. A mulher responde com exasperação que se trata de Bezerra e levanta da cama saindo de quadro. A câmera permanece em Maneco, que, aliviado com a informação, dá um leve sorriso e afrouxa um pouco o nó da gravata. Nesse momento, o narrador descreve o alívio e a euforia de Maneco ao saber que o acusado não era ele, e explica que Bezerra é marido de Rute, irmã mais velha de Flávia.

Recuperado do susto, Maneco se levanta e pergunta para Flávia o porquê de Bezerra ser tarado. A composição da fala de Flávia demonstra preocupações morais. Primeiro ela diz que Bezerra não soube respeitar aquele “teto” e aponta para o teto da casa. Flávia refere-se à casa como representativa da família. E depois confirma essa representatividade ao dizer que “nas barbas da esposa, deu em cima de uma cunhada”. Notamos que há neste trecho um modo

de se dizer coisas que aos poucos vai revelando a identidade de Maneco. Primeiro, ao saber que havia um tarado na casa, mas sem revelar quem, o pensamento de Maneco em *off* nos revela a apreensão ao pensar que o tarado descoberto poderia ser ele. Agora, ao dizer “cunhada” e não o nome da mulher que se envolveu com Bezerra, Maneco irá revelar outra faceta sua. Ao ouvir a acusação da esposa, o narrador revela que Maneco pensou na própria mulher. Sua exasperação é demonstrada com a virada rápida que dá para a esposa e a pergunta esganiçada “Que cunhada?”. Percebemos que Maneco ficaria extremamente ofendido se fosse a sua esposa, a cunhada que Bezerra deu em cima. Quando Flávia responde “Sandra”, Maneco parece relaxar incrédulo e é possível vislumbrar uma nesga de sorriso em sua feição. Quando Flávia pergunta para Maneco “É ou não é um tarado”, Maneco não responde, e tirando o paletó, já relaxado, pergunta à mulher “Tem um café?”. Desde a chegada de Maneco no quarto, até este momento, a cena é passada em plano-sequência, alternando conforme a movimentação das personagens entre planos conjuntos de Flávia e Maneco, e planos de Maneco, principalmente quando o narrador intervém revelando seus pensamentos.

Após uma elipse temporal, a cena seguinte começa com Flávia oferecendo um café para Maneco. Volta a música de fundo. Notamos em Maneco uma postura mais relaxada e desenvolta. Ele está sem o paletó, mas ainda com a gravata apertada e o cabelo bem penteado. Eles estão em um aposento mais iluminado que o quarto, provavelmente uma das salas da casa. Notamos a presença de poltronas estofadas e portas com detalhes em vidro.

O casal então estabelece um diálogo. A câmera varia entre planos médios e próximos de cada um. Maneco reinicia a conversa de modo leve e descontraído, comentando sobre a relação entre cunhados, lembrando a esposa que já havia dito que cunhada não deve ter intimidade com cunhado. Maneco justifica a sua opinião dizendo que uma cunhada não é a mesma coisa que uma irmã, e que ninguém é de ferro. Essa opinião de Maneco revela que pra ele há um

instinto que se sobrepõe às normas sociais. Que o homem está propenso por natureza a ceder à tentação de uma mulher que se aproxime demais dele. Maneco sugere que Sandra teve um comportamento inadequado ao se exhibir para os cunhados com o novo maiô. Ao ouvir o nome da irmã mais nova, Flávia olha para o marido severamente, escutando sua consideração. Depois, a mulher se irrita ao achar que o marido está justificando a atitude de Bezerra. Ela se levanta e acusa o marido de ser tarado como Bezerra. Maneco contradiz a mulher, dizendo que não está justificando o cunhado. Logo após esse momento, Flávia, em pé, dá alguns passos para perto da porta, virando de costas para o marido. A câmera mostra um plano próximo de Maneco e é possível perceber a movimentação de Flávia através da sombra que projeta no rosto do marido. Pelas costas da esposa, Maneco ergue as sobrancelhas e lança o olhar de esguelha para as costas da esposa, com a cabeça meio baixa, percebendo que cometeu um deslize, e aguarda para ver se a esposa engoliu a desculpa. Flávia, ainda desconfiada, vira para o marido e pergunta o que ele sentiu quando viu Sandra no maiô. A câmera revela a postura de Maneco, que arregala os olhos, parecendo um pouco perturbado e surpreso com a pergunta. Sua demora em responder faz com que a esposa insista com um “Heim?”. Maneco um pouco desconfortável com a desconfiança da esposa estica a gravata. Tomando uma decisão aparentemente repentina, levanta-se rapidamente, e se aproxima da esposa, abraçando-a pelas costas. Maneco alega que não sentiu nada, pois é casado com Flávia, que é a melhor mulher do mundo. A princípio, Flávia parece se manter fria e cética, resistindo frivolumente às carícias de Maneco. Ele então pede um beijo, falando baixo ao ouvido da esposa. Sem falar nada, Flávia vira para o marido, com um olhar ainda desconfiado, e dá um beijo frio. Os dois trocam olhares e então se beijam novamente, com mais entusiasmo, seguidas vezes. O narrador toma a palavra, adiantando o desfecho da cena, enquanto a câmera mostra Maneco e Flávia deitando no sofá, beijando-se entusiasmamente. Maneco acariciando as pernas da esposa, de modo a levantar seu vestido até que seja possível ver a liga das meias. A fala do narrador complementa a intensidade da cena “Quando a

largou, mais morta que viva, Flávia gemeu maravilhada:”. A fala de Flávia então revela a opinião da esposa sobre o caráter do marido “Sabes que gosto do teu cinismo”. Ou seja, Flávia sabe que o marido não está sendo sincero ao responder o que sentiu sobre Sandra, mas mesmo assim ainda se sente atraída pelo marido. Com isso revela-se também uma certa hipocrisia da parte de Flávia, que criticou duramente Bezerra por se envolver com Sandra, mas parece sentir um prazer especial com o cinismo demonstrado por Maneco, ao acreditar que mesmo negando, o marido sente atração pela cunhada mais nova.

Há um corte seco na cena dos dois se beijando, delimitando uma elipse temporal, e aparece Maneco, fora da casa, se dirigindo à garagem. O narrador explica, em voz *over*, que “o culpado”, se referindo a Bezerra, estava na garagem, “em petição de miséria”. Enquanto a câmera mostra Maneco parando brevemente na frente da garagem, olhando lá pra dentro, o som adianta a cena seguinte, com a voz de Bezerra “Só faltam me cuspir na cara”. A cena seguinte mostra Maneco se sentando ao lado de Bezerra, já dentro da garagem. Isso dá a entender que essa fala de Bezerra foi dita quando os dois já estavam próximos, e não enquanto Maneco ainda estava do lado de fora da garagem, ou seja, o som adiantou o fato de que Maneco se encontraria com Bezerra.

Já sentados na garagem, os dois conversam. A garagem é bastante escura e apenas uma nesga de luz bem demarcada ilumina parte dos rostos de Maneco e Bezerra. Apesar da pouca luminosidade, é possível distinguir o contraste entre os dois personagens. Maneco veste-se com camisa, gravata e suspensórios, seus cabelos estão penteados e a barba está feita. O contraponto é Bezerra, que veste uma camisa de mangas curtas, com a gola aberta, o cabelo desgrenhado, a barba por fazer e sua pele está brilhando, parecendo estar suado. O contraste entre as duas figuras mostra a situação em que se encontra cada personagem. Bezerra está moralmente destruído perante a família da esposa após ter sido visto com Sandra, e a construção de sua imagem através do figurino e o fato de manter-se escondido na garagem são representativos dessa

decadência moral. Já Maneco ainda tem uma imagem íntegra perante a família da esposa, e sua postura mais alinhada em relação a Bezerra demonstra isso.

Logo na primeira fala de Maneco para Bezerra durante a cena, percebemos que Maneco, ao contrário do que disse a Flávia, se importa com o cunhado. Ao dizer “Como é que você me dá um fora desses?”, Maneco demonstra preocupação com as repercussões do caso. Bezerra se alega inocente na situação, revelando que quem deu em cima dele foi Sandra. E pra ele, seu azar foi uma criada da casa ter visto a cena. Ou seja, se a criada não tivesse visto e delatado o caso para o restante da família, não desencadearia a mobilização contra ele e não haveria “problema”. Isso demonstra um grau de mau-caratismo das personagens, que cometem deslizes morais, mas que não vêem problema se eles ficarem sob sigilo. O problema está na denúncia e não no ato em si. Maneco, confirmando a sua postura cínica para a mulher e a cumplicidade com o cunhado, pergunta curioso para Bezerra sobre o que aconteceu. Bezerra faz pouco do beijo que deu em Sandra, e conta a Maneco que teria pretensões mais ousadas, mas não teve tempo. Maneco sorri brevemente, aparentando concordar com a ousadia de Bezerra em relação à Sandra. Então, Bezerra diz que sua preocupação está voltada para quando “o velho” souber, se referindo ao pai das moças. Choruso, debruça a cabeça no ombro de Maneco, que solidário ao cunhado, dá tapinhas em sua mão, em um esboço de consolo, mas que, podemos deduzir pela expressão facial de Maneco, nem mesmo ele acredita que haja salvação para Bezerra.

Após um corte seco, a cena que aparece é da família na sala. A música de fundo muda, destacando o som grave do baixo, dando um tom de suspense à cena. O primeiro plano é um plano próximo da atriz Débora Bloch, que está chorando e sussurra “Que vergonha!”, de modo que concluímos que ela seja Rute, a esposa traída. O plano seguinte abre o enquadramento e vemos outros personagens, Sandra está sentada no braço de um dos sofás, a mãe passa por ela e faz um afago na cabeça da moça. Flávia também aparece no quadro, caminhando pela sala. E ao fundo vemos Maneco sentado ao lado de outro

homem de paletó e gravata em um sofá. Ao lado de Rute no sofá tem outra irmã, consolando-a. O narrador dá continuidade à fala de Bezerra na cena anterior, dizendo que Dr. Guedes era motivo de veneração e terror de todos na família: esposa, filhas e genros, sendo “uma dessas virtudes que desafiam qualquer dúvida”. A fala do narrador dá ao personagem Dr. Guedes uma integridade moral acima de qualquer suspeita, ao mesmo tempo, explica o temor que todos têm a respeito da atitude dele frente à desmoralização que o suposto assédio de Bezerra à Sandra pode causar na família. Durante a fala do narrador, um plano de Maneco, olhando fixamente à frente, e do homem ao seu lado, que também olha de esguelha para o mesmo lugar que Maneco, é seguido por um plano de Sandra. Sandra está sentada no braço do sofá, com uma das pernas flexionada junto ao corpo, de modo que fique visível seu joelho e sua coxa. Aparentemente tranquila, ela cutuca as unhas, sem demonstrar a apreensão e tristeza das outras pessoas presentes na sala. Há no plano de Sandra um movimento da câmera, que desce em *tilt*, do tronco para as pernas de Sandra. A sensação é que a câmera dirige o olhar do telespectador para aquilo que chama a atenção de Maneco e do outro cunhado. A diferença de comportamento de Sandra com relação às demais mulheres da casa também reflete, no que concerne aos elementos de encenação, no figurino da personagem. Enquanto as demais mulheres usam vestidos e saias com comprimento abaixo dos joelhos, meias 7/8, decotes discretos, ombros cobertos e tecidos de aparência pesada, Sandra se veste com um vestido de alças finas, que a deixa com os ombros nus e o decote bem aberto, que parece ser feito de um tecido fino e leve, e não usa nenhum tipo de meia, deixando as pernas expostas. O figurino e o comportamento de Sandra na sala, junto com o relato de Bezerra de que foi ela quem o assediou, vão compondo o caráter da moça, que contrapõem a figura de “menina”.

A cena continua com a apreensão na sala. Em seguida mostra Dr. Guedes saindo de um carro e subindo os degraus de uma varanda, ainda com o dia iluminado. O figurino de Dr. Guedes também remete a sua seriedade. Ele usa um paletó, calças e colete escuros, camisa branca, gravata, calças e um chapéu

modelo *fedora*, que lembra o visual de um gângster hollywoodiano. O narrador informa que naquele dia Dr. Guedes chegou tarde, o que explica a presença de todos os membros da família na sala, aguardando ansiosos pela presença do patriarca. A cena volta para o interior da casa, mostrando Flávia, que percebe que Maneco olha absorto para Sandra. O narrador continua sua fala, explicitando a covardia de Maneco, que embora tenha prestado solidariedade a Bezerra quando os dois estavam sozinhos, critica o cunhado na frente de toda a família, mantendo a sua imagem moral dentro do seio familiar. Enquanto o narrador se pronuncia, a imagem mostra Flávia se aproximando do marido enquanto ele ainda admira a cunhada. Ela dá um cutucão em Maneco, que se recompõe, levanta e declara a sua opinião contra Bezerra. Neste momento, vemos às suas costas a chegada de Dr. Guedes. Percebendo uma situação anormal na casa, Dr. Guedes se encaminha até a sala. Um plano próximo revela a seriedade em seu rosto. Os planos seguintes mostram os rostos das personagens, todos olhando apreensivos para Dr. Guedes. A única que permanece com a cabeça baixa e chorando é Rute. Ao perguntar a razão da cara de enterro das pessoas, a esposa o conduz para uma conversa em particular. A música de fundo para de tocar.

Há um *crossfade* entre a imagem da sala e uma imagem da fachada da casa. A iluminação de fora mostra que anoiteceu, o que evidencia uma nova elipse temporal na narrativa. Há barulho de insetos ao fundo. A voz de Dr. Guedes começa a ser ouvida em *off*. Associada ao *crossfade*, a fala dele nos faz entender que a elipse se deu na parte da conversa em que a esposa explicou o ocorrido durante o dia. Há um novo *crossfade* e a imagem retorna para dentro da casa, desta vez, em um escritório. O som dos insetos não é mais ouvido. O local parece sem amplo, tendo sofás, uma escrivaninha, estante embutida, novamente mostrando a riqueza da família. O escritório tem iluminações pontuais procedentes do teto e de abajures. Dr. Guedes ainda vestido com o paletó, mas já sem o chapéu conversa com a esposa. Ele diz que até admite que um marido tenha deslizes, mas não com a irmã da esposa. A esposa endossa sua fala, admitindo que é de fato um horror. Dr. Guedes pergunta praticamente gritando onde está

Bezerra. A esposa, que está sentada em uma cadeira demonstra o medo que sente do marido ao estremecer com o grito dele, mas não ousa se mexer enquanto o marido esbraveja, apenas chora e lamenta ser sobre a caçula, “uma menina, quase uma criança”, fala que revela certa cegueira da mãe a respeito do comportamento de Sandra.

O plano seguinte mostra as irmãs e cunhados do lado de fora do escritório, consolando Rute e esperando a decisão de Dr. Guedes. Ele sai impetuosamente do escritório, todos na sala dirigem a atenção para o patriarca. Ele pede que tragam Bezerra. Um plano médio de Sandra caminhando nas sombras da sala, olhando para o pai com um ar quase desafiador e sentando-se em uma cadeira mostra a diferença de comportamento entre ela e os demais membros da família, que demonstram temor ao velho. O narrador descreve a apreensão na sala com a frase “Fez-se um silêncio ensurdecador”. Flávia se aproxima de Maneco, e o incentiva a buscar Bezerra. Para tanto, Maneco pede licença ao sogro, o que demonstra o respeito que o velho inspirava.

Na cena seguinte, Maneco anda por entre os carros na garagem procurando por Bezerra. Uma música volta a tocar ao fundo, em um tom mais suave e sensual. Bezerra aparece dentro de um dos carros. O ambiente é escuro e parece haver apenas um foco de luz que parte do chão, resultando em um efeito na iluminação das personagens que estoura o branco nas camisas dos dois homens e marca o rosto dos dois com sombras duras. Maneco avisa que Dr. Guedes está chamando por Bezerra. Embora amedrontado, Bezerra sai do carro e Maneco empurra-o para fora da garagem. A contragosto, Bezerra vai andando. No pequeno percurso, o narrador introduz o desabafo do homem “Numa súbita necessidade de confiança, Bezerra abre a alma”. Bezerra admite para Maneco que embora Sandra seja uma vigarista, se ela se oferecesse pra ele de novo, ele aproveitaria. Maneco se mantém sério atrás do cunhado.

No plano seguinte, não há a música ao fundo. Bezerra está na sala em frente ao sogro, as três irmãs, os cunhados e a mãe observam os dois. Bezerra

tem uma aparência desleixada. A camisa tem somente dois botões abotoados, metade para dentro da calça a outra metade para fora. Seu cabelo está desgrenhado e ele parece sujo. Nesse momento mais do que nunca sua figura contrasta com o asseado Maneco. O narrador introduz o que irá se passar “A cena foi dantesca”. As imagens que se seguem a esse pronunciamento do narrador são de Bezerra apanhando do sogro. Dr. Guedes bate diversas vezes na cara de Bezerra, quando este cai no chão, ele dá seguidos pontapés. As imagens da surra são intercaladas com as reações dos demais presentes na sala. Rute chora e grita pedindo para o pai parar, as irmãs mais velhas tentam contê-la. Maneco mal consegue olhar para a cena. O narrador então chama a atenção para a única que se manteve tranquila durante a surra, Sandra. Nesse momento, a câmera mostra Sandra sentada na mesma cadeira que vimos anteriormente, olhando de esguelha para o lado, onde se desenrola o centro da ação. Quando o narrador termina a frase “Só uma estava tranquila e impassível, Sandra”, ela começa a se levantar olhando fixamente para o pai. O narrador continua após uma pausa “De repente, ela achou que era demais”. Sandra então se aproxima do pai e diz “Pai! Quer vir aqui um instante, por favor?”. Os gritos de Rute ao fundo contrastam com a atitude de Sandra. Enquanto a irmã mais velha gritava “Papai! Não! Ai, meu Deus”, suplicando ao pai, usando inclusive uma forma de tratamento mais infantil, “papai”. Sandra convoca a presença utilizando o tratamento “pai”, de uma maneira mais dura e fria. A atitude de Sandra aparentemente não causa estranhamento nos demais familiares. O próprio pai a ignora a princípio, ainda escorraçando Bezerra e mandando-o para fora da casa. Sandra que já se encontrava à porta do escritório volta e segura o pai pelo braço, surpreendendo-o com um olhar severo e puxando-o para dentro do escritório. A cena termina com Sandra fechando a porta do escritório, e os cunhados acudindo Bezerra no chão. Durante toda a narrativa é possível perceber um comportamento diferenciado de Sandra com relação às irmãs, mas é a partir dessa cena que o caráter dela se revela mais díspar em relação ao das irmãs, chegando a fazer algo que as outras não se arriscariam: enfrentar Dr. Guedes.

Quando a imagem mostra o interior do escritório, Sandra está se aproximando do pai até chegar de frente e parar bem perto, olhando nos olhos de Dr. Guedes, e ameaça “Papai, eu sei que o senhor tem uma fulana que mora no Grajaú. Percebeu?”, com um levantar de sobrancelhas. Dr. Guedes, mais alto que Sandra a olha de cima, abaixando os olhos, sem se curvar para encarar a filha. E com uma certa dissimulação na voz ela completa “Das duas uma, ou o senhor conserta essa situação, ou eu faço a sua caveira aqui dentro”. Ela olha para o pai com uma falsa expressão de ingenuidade. Dr. Guedes vai se jogando lentamente sobre uma poltrona, atônito pela revelação de seu segredo. Esse movimento faz com que ele pareça diminuir com a ameaça da filha. Sandra diz que Bezerra não vai deixar a casa, pois ela não quer, e como se desafiasse o pai a contradizê-la ela pergunta “Fui clara?”. E sem esperar qualquer reação do pai, vira-se para sair do escritório. Ele sentado na poltrona puxa o nós da gravata, como se as palavras tivessem ficado entaladas ali e ele não conseguisse nenhuma para responder para a filha.

Voltando à sala, todos aguardam a saída de Dr. Guedes e Sandra do escritório em pé, próximos a porta. Bezerra está sentado no sofá de costas a todos, chorando. Quando a portas do escritório se abrem, todos tentam disfarçar a apreensão, fingindo estar entretidos com alguma coisa. Dr. Guedes solenemente anuncia que o fato deve ser esquecido. Ainda durante a sua fala, Rute corre ao encontro de Bezerra no sofá e abraça o marido. A atitude de Rute é condizente com a passividade demonstrada até então, e ela é capaz de perdoar o marido apenas por uma ordem do pai. Dr. Guedes sugere que todos vão dormir, estende o braço para a esposa e se dirige às escadas. A música volta a tocar ao fundo, destacando o som do piano, em um ritmo leve e sensual. Seguindo os passos dos mais velhos, os outros casais também sobem as escadas, sendo o último casal a subir Rute e Bezerra, deixando Sandra sozinha aos pés da escada. Quando o casal está no meio da escada, um plano próximo mostra Bezerra olhando por cima do ombro para Sandra. Um plano próximo de Sandra a mostra fazendo movimentos com os lábios e com a língua sensualmente em direção a Bezerra.

Um novo plano próximo mostra a recepção de Bezerra a este gesto, que sorri levemente e se deixa conduzir pela esposa escada acima. O enquadramento volta a mostrar Sandra, que sorri ao perceber que Bezerra aceitou sua provocação.

No texto de partida, essa é a última ação das personagens envolvidas no escândalo. O narrador finaliza o texto com “Cinco minutos depois, estava o velho, grudado ao rádio, ouvindo o jornal falado das 11 horas”. Sem mencionar qualquer desenrolar da troca de olhares entre Sandra e Bezerra, ou mesmo indicar uma ação efetiva de qualquer outro personagem, o texto se encerra com uma ambigüidade a respeito da relação entre Bezerra e Sandra. No episódio adaptado para a série televisiva, foi acrescentado um final, onde se esclarece o caso entre Bezerra e Sandra.

Após um corte seco na imagem, mas sem a interrupção do som do piano, vemos um dos corredores da casa. O ambiente está pouco iluminado, e a nesga que luz que corta o corredor é azul, que remete à luz azul que iluminava o ambiente externo da casa na cena que antecede a conversa de Dr. Guedes e a esposa no escritório. Pelo corredor, vemos a silhueta de Sandra, caminhando na ponta dos pés, vestida com uma camisola de tecido leve e claro. A música para de tocar. Ela para em frente a uma das portas no corredor e desliza as unhas levemente pela porta, fazendo um barulho mínimo. Em seguida ela se vira e entra pela porta imediatamente em frente. Logo em seguida, Bezerra abre a porta na qual Sandra deslizou as unhas. Começa a tocar, bem baixa ao fundo, a música *Ilusão à toa*, na voz de Gal Costa. Ele sai pela porta e fecha às suas costas. É possível ver pelas poucas faixas de luz que iluminam o corredor que ele está sem camisa e com calças de pijama. Ao fechar a porta ele joga a cabeça para trás, como se estivesse sofrendo com o que está prestes a fazer. Ele então suspira, atravessa o corredor e entra na mesma porta que Sandra havia entrado. A imagem mostra o interior do cômodo. Embora esteja bastante escuro, com uma luz difusa iluminando apenas a parede próxima a porta, pela qual Bezerra está entrando, é possível perceber que se trata de um banheiro, devido à toalha pendurada na

parede. Nas sombras, vemos parte da silhueta de Sandra. Bezerra encosta a porta e tranca-a de costas, sem tirar os olhos de Sandra. Aproxima-se então da moça, entrando nas sombras. Quando eles ficam frente a frente, só é possível distinguir as silhuetas dos dois de perfil para a câmera. Eles se aproximam ainda mais e a câmera corta para um plano próximo dos dois, onde só é possível ver dos ombros para cima de Bezerra. Sandra então beija o queixo de Bezerra. É possível ouvir os suspiros de Bezerra e o som dos lábios de Sandra sugando levemente o queixo do cunhado. Eles então se beijam na boca. Um *crossfade* e a câmera se afasta, mostrando a silhueta dos dois ainda de perfil. Bezerra levanta Sandra e apoia-a sobre algo que está nas sombras. Um novo *crossfade* e a câmera se posiciona atrás de Bezerra, revelando que o lugar em que Sandra está apoiada é a pia do banheiro. Às costas dela vemos um grande espelho. A pouca luminosidade do cômodo, que recai difusamente sobre o ombro dos dois, reflete nos braços e pernas de Sandra, que ela enlaça em torno do pescoço e da cintura de Bezerra. Somente parte das costas de Bezerra fica levemente iluminada pela luz difusa. A imagem congela e um efeito vai dessaturando a cor, deixando a imagem em preto e branco e bastante granulada, como se fosse impressa em uma folha de jornal. Com esse efeito, o que estava completamente nas sombras fica visível, e vemos que as calças de Bezerra estão abaixadas, deixando suas nádegas nuas. O narrador arremata o episódio com a frase “É... a vida é como ela é.”.

O episódio “O monstro” se vale de uma narração no tempo passado, mas o relato da câmera se dá no tempo presente, acompanhando os acontecimentos sem nenhuma digressão temporal ao longo do episódio, ou seja, está organizado temporalmente de maneira linear. O enredo se desenvolve inteiro no decorrer de um dia, começando com a ligação de Flávia para Maneco, pedindo que ele vá para casa, até o momento que se concretiza a relação entre Sandra e Bezerra no banheiro da casa, na mesma noite. Exceto no momento da ligação de Flávia para Bezerra, todo o restante da ação da narrativa se passa dentro da casa da família, explorando o ambiente doméstico como lugar principal da ação na narrativa. A introdução do episódio, dada pela apresentação do conflito é

conduzida pelo ponto de vista de Maneco, personagem secundário, cujas ações não interferem efetivamente na resolução do conflito. Mas é a partir de sua perspectiva que se apresenta todo o conflito central do episódio, primeiro com a conversa com a esposa ainda no quarto, depois com sua visita ao esconderijo de Bezerra, revelando que foi Sandra que provocou o cunhado, a expectativa da família para a chegada de Dr. Guedes, até o momento que o conflito começa a se resolver, que é com a chegada de Dr. Guedes. Nesse momento, a perspectiva narrativa se afasta de Bezerra e entra no escritório junto com os sogros. Ao mesmo tempo, ao focar a introdução do conflito da figura de Maneco, “O monstro” permite duas leituras. Primeiro, o enredo evidencia o envolvimento familiar ao mostrar todo o envolvimento e a discussão do casal Maneco e Flávia a respeito do triângulo amoroso entre Rute, Bezerra e Sandra. Ao mesmo tempo, o casal também explicita a hipocrisia e o cinismo, ao condenarem a atitude de Bezerra na frente do restante da família, mas na verdade Maneco compreende e parece compartilhar o desejo de Bezerra pela cunhada mais nova, enquanto Flávia acredita que Maneco sinta atração por sua irmã, sentindo até mesmo certo prazer em ver o marido mentir a esse respeito. Dessa forma, a perspectiva da narrativa fornece possibilidades de leitura do enredo.

Ao mesmo tempo, três elementos de encenação se destacam na construção da narrativa do episódio. A expressão corporal dos atores tem papel fundamental no desenvolvimento do caráter dos personagens, ao revelar o desconforto ou o desejo que sentem os personagens nas diversas situações que os envolvem na narrativa. O figurino de cada personagem também permite uma maior agilidade na interpretação, inculcando nas roupas utilizadas um pré-conceito a respeito do comportamento e das atitudes desses personagens. A iluminação, trabalhada no excesso de sombras e em faixas de luz, principalmente nos ambientes onde se dá algum tipo de ação particular, como na garagem quando conversam Maneco e Bezerra, no escritório ou no banheiro, cria um tom de segredos e sedução para o episódio, mantendo a narrativa sob um clima meio nebuloso, impressão dada pela quantidade de sombras que impedem que se

possa fazer uma leitura completa do ambiente e dos personagens.

Dessa forma, o episódio é composto por artifícios de organização narrativa combinados com elementos de encenação pensados para delinear a narrativa de forma a evidenciar a complexa instituição familiar, a hipocrisia do caráter humano, o desejo, a sedução e os segredos existentes nas relações interpessoais.



Figura 11- Cenas de "O monstro"

3.4.2 Análise de “O decote”: amor paterno, sentimento de convivência e duas balas no peito



Figura 102- Cenas de “O decote”

O episódio “O decote” é centrado no tema da infidelidade, e o desdobramento da infidelidade é um assassinato. Aderbal é o marido traído, que há anos, por amor a filha, releva o comportamento infiel da esposa, Clara. Certo dia, porém, é confrontado por sua mãe, D. Margarida, que pede que Aderbal se separe de Clara. Aderbal, irredutível, se recusa a causar tamanho desgosto na filha, que gosta muito da mãe. No entanto, ao ver a mulher chegando bêbada em casa após uma festa, Aderbal pede que ela respeite ao menos a filha. Clara, em uma explosão de raiva, discute com Aderbal, jogando-lhe na cara todos os amantes, citando amigos e conhecidos de Aderbal. Humilhado, o marido diz que só não a mata pois a filha gosta dela. Clara por sua vez debocha de Aderbal. Depois da discussão, sozinho, Aderbal chora diante de sua impotência. É

consolidado então pela filha, que ouviu a discussão dos dois e afirma ao pai que não gosta mais da mãe. Aderbal vê nas palavras da filha um aval. Busca uma arma, vai até o quarto onde está Clara, aponta a arma e atira duas vezes no peito da esposa, bem no meio do decote.

O tempo presente da ação se dá a partir da visita de D. Margarida à casa do filho, e o narrador nos explica, em ambos os casos, que a visita de D. Margarida é inesperada e que ela não é bem recebida pela nora, mas é bem vinda pelo filho. Essas reações são explicadas pelo narrador que, conduzindo para um *flashback*, acompanhado pela imagem que faz um *crossfade* com a imagem do passado, conta que Clara e D. Margarida não se gostavam. A participação do narrador, no entanto, é diferente no texto literário e na adaptação televisiva.

Notamos que ao longo dos episódios da adaptação televisiva, algumas falas do narrador no texto de partida são transportadas para a boca das personagens, dando ênfase maior a ação dramática. Neste episódio em especial, no trecho em que o narrador conta a discussão entre Clara e D. Margarida, no texto de partida ele diz “Clara deu graças a Deus. Aquela sogra, sem papas na língua, a exasperava”. Já na adaptação televisiva, a atriz Maitê Proença pronuncia a fala de Clara, “Graças a Deus”, bem de frente para a atriz Laura Cardoso, que interpreta D. Margarida, num afronte entre as duas, e em seguida abre a porta para a saída de D. Margarida deixando bastante claro o confronto entre as duas, o narrador retoma a fala para descrever a atitude de Aderbal, deixando a tensão entre as duas por conta da interpretação das atrizes.

Após um *crossfade* na imagem, o narrador conduz então de volta ao tempo presente da ação, em que D. Margarida confronta o filho sobre as atitudes de Clara. No texto de partida, o narrador tem papel fundamental para descrever o estado de espírito e as pequenas movimentações das personagens, que resultam no clima de tensão do assunto tratado. Passagens como “D. Margarida respirou fundo”, “Ergueu-se, desconcertado” e “...e, já com os olhos turvos, uma vontade doida de chorar” descrevem o desconforto causado pelo assunto a ser tratado, o

comportamento de Clara. Na adaptação televisiva, o narrador não participa da conversa, e somente o diálogo é ouvido durante o desenvolvimento da cena. A tensão é dada por um conjunto de artifícios de encenação: a interpretação dos atores, que usam um tom de voz baixo e grave; a mudança repentina de iluminação da cena, que até o momento dessa conversa mantinha os ambientes claros, agora coloca os personagens em um ambiente escuro onde as sombras são demarcadas por uma luz lateral que deixa parte do rosto das personagens na penumbra; e a montagem dos planos, que aproxima gradualmente as imagens dos personagens, fechando em planos mais próximos conforme a gravidade do assunto aumenta, começando com um plano médio conjunto de D. Margarida e Aderbal enquanto ela questiona o filho, depois muda para um plano próximo de D. Margarida quando esta acusa o comportamento de Clara, e fecha em um *close* de Aderbal quando este justifica a sua falta de atitude em razão da sua condição de pai. E pela sua reação é possível concluir que ele já tinha conhecimento da denúncia feita por sua mãe.

A partir de então, tanto o texto de partida quanto a adaptação televisiva entram em uma sequência de *flashbacks* que vão explicar a origem da denúncia feita por D. Margarida e o comportamento de Clara e Aderbal. O narrador conduz o leitor por essa volta no tempo que descreve o casamento, a briga do casal durante a lua-de-mel, a gravidez de Clara, o nascimento da filha e o aniversário de oito anos da menina, quando Aderbal recebeu uma denúncia a respeito da mulher. Esses *flashbacks* são encadeados um em seguida do outro e contamos com as informações do narrador para situar o tempo dos acontecimentos.

Na adaptação televisiva, há um corte seco do plano estático e quase silencioso do diálogo entre D. Margarida e Aderbal para a sequência do casamento, com câmera em movimento e muitos ruídos de fundo. A câmera está posicionada em um ângulo contra-picado e faz um movimento rápido em diagonal para baixo e para a esquerda, mostrando o casal entrando no carro que está enfeitado para os recém-casados, enquanto é possível ouvir vivas de uma

pequena aglomeração de pessoas em volta do carro. Essa dinâmica apresentada na cena reforça a fala do narrador, que diz que o casamento de Aderbal e Clara foi realizado em meio a “uma paixão recíproca e avassaladora”. Contudo, o comportamento das personagens nas cenas anteriores, como a postura cabisbaixa e sofrida de Aderbal, o olhar de indiferença e frieza de Clara e a rigidez e gravidade de D. Margarida não representam esse casamento feliz que é apontado no *flashback*. O início da explicação para essa mudança de clima segue com a cena do próximo *flashback*.

Aderbal, segundo nos informa o narrador, dezessete dias após o casamento, encontra-se no bar com os amigos. É possível deduzir a partir dos procedimentos de encenação algumas informações a respeito dessa cena. A noite já deve estar avançada, pois nas mesas atrás dos atores estão vazias e as cadeiras estão sobre as mesas. A iluminação é proveniente de focos de luz que fica acima da mesa das personagens, e o fundo apresenta muita sombra e penumbra, como se aquela parte do bar já tivesse sido desativada por aquela noite. A ausência de figurantes em um local que normalmente encontra-se cheio também aponta para um horário tardio. Além disso, vemos pela primeira vez Aderbal em uma postura enérgica, descontraída e animada, rindo e falando alto, sentado a mesa com três amigos. Os figurinos das quatro personagens presentes na cena também sugerem que aquele ambiente é de descontração, as camisas estão com as golas semiabertas, as gravatas estão folgadas e as mangas dobradas e arregaçadas. Essa composição cenográfica, aliada a fala de Aderbal “O homem é polígamo por natureza. Uma mulher só não basta!” e a informação do narrador de que esse fato acontece logo no décimo sétimo dia de casamento demonstra certa displicência de Aderbal com o seu próprio casamento. A cena seguinte, como se confirmasse o fato, mostra a chegada de Aderbal em casa e Clara tentando confrontá-lo. Aderbal, alterado devido ao álcool, responde mal e faz pouco da esposa. A casa às escuras e Clara em roupas de dormir ilustram a fala do narrador, que informa que era tarde. As roupas de Aderbal, mais desarrumadas ainda do que estavam no bar, indicam que entre a cena anterior e esta também

havia passado algum tempo.

A sequência de planos seguintes ilustra a desilusão de Clara com o marido. O narrador informa que Clara chorou por três dias e três noites. No primeiro plano, Clara está sentada encolhida no sofá com a mesma roupa da discussão com Aderbal, chorando. Esta cena é bastante iluminada e parece ser o dia seguinte a noite da discussão. Podemos ver alguns detalhes do cenário neste plano, como os porta retratos com fotos em preto e branco sobre uma estante, e móveis e detalhes em madeira escura na casa. No plano seguinte, Clara, em um roupão de dormir escuro, liga um rádio antigo, do tipo caixa de madeira com botões giratórios grandes, e pode-se ouvir o triste samba-canção de Tito Madi, *Chove lá fora*. Pela interpretação da atriz Maitê Proença, parece que Clara faz um esforço enorme nesses poucos movimentos, como se o ressentimento pela atitude do marido tivesse roubado todas as suas forças. Em seguida, ela se debruça sobre um móvel e toma um copo de água, soluçando em lamentos. O narrador conta que desde então, Clara nunca mais foi a mesma. O último plano dessa sequência já mostra o começo da mudança que a atitude de Aderbal produziu em Clara. Em contraposição ao choro dos planos anteriores, Clara aparece na janela, o vento batendo em seus cabelos, o queixo erguido, e o olhar perdido, reflexiva, enquanto o narrador informa que ela acusava os primeiros sintomas de gravidez. Na sequência seguinte, a filha do casal já nasceu, e Aderbal brinca com a menina na sala. Há aqui algumas diferenças importantes a serem apontadas entre essa sequência no texto de partida e na adaptação televisiva, pois elas podem resultar em diferentes interpretações. No texto de partida, após a discussão de Clara e Aderbal na lua-de-mel, o narrador informa que Clara jamais seria a mesma, e que durante a gravidez, em seu ressentimento, ela esfriava, enquanto Aderbal, ao contrário se tornava amoroso e protetor: “Lírico e literário, costumava dizer: 'A mulher grávida merece tudo!' No caso de Clara, ainda mais porque era o seu amor”. Na adaptação televisiva, esse trecho é suprimido, pulando da notícia da gravidez diretamente para a menina já nascida. Esta elipse vai ser importante na sequência do *flashback*, que retoma a relação de Aderbal com a filha e a mulher.

No texto de partida, o narrador é quem descreve a mudança de comportamento de Aderbal “E desde o primeiro momento, ele foi, na vida, acima de tudo, pai. Esquecia-se da mulher ou negligenciava seus deveres de esposo. Mas jamais, em momento algum, deixou de adorar a pequena Mirna”. Não há aí nenhuma referência aos sentimentos ou atitudes de Clara. Na adaptação televisiva, a narração da mudança de comportamento de Aderbal é feita por Clara em voz *over*, como se aquele fosse um pensamento que ocorria a ela “Desde o primeiro momento Aderbal foi acima de tudo pai. Esquecia-se de mim. E faltava até com as suas obrigações de esposo. De homem”. A cena que acompanha a narração é de Clara observando Aderbal brincando com a filha, ela cruza os braços e se retira da sala, parecendo estar decepcionada. Aparentemente, na versão televisiva há, da parte de Clara, mais ressentimento em relação a Aderbal após o nascimento da filha, enquanto no texto de partida, Nelson Rodrigues dá a entender que já durante a gravidez, Clara passou a ser fria e indiferente em relação ao casamento. Na série televisiva, a fala do narrador emprestada a Clara e a omissão do comentário sobre o período da gravidez dão força ao ressentimento nascido da diferença de tratamento de Aderbal com Clara após o nascimento da filha, e coloca a força dramática da cena na interpretação dos atores e na capacidade cativa das personagens. O fio condutor da narrativa não é o narrador *over*, mas sim a câmera, que leva o olhar do telespectador e convida a desvendar o que se passa nas situações encenadas.

O *flashback* continua com o som de um coro de parabéns entrando sobre a cena de Aderbal brincando com a filha. O plano muda para uma festa de criança, onde estão Aderbal, Clara, a filha e algumas outras crianças. Aderbal canta parabéns observando atentamente Clara. Um plano próximo foca em sua feição, que parece refletir o conteúdo da carta que o narrador em voz *over* conta que ele recebeu. O plano de Aderbal é seguido por um plano de Clara, contrapondo a preocupação de Aderbal com a felicidade da esposa. Clara parece mais radiante do que jamais esteve em nenhuma outra cena. Usando um vestido vermelho, decotado, frente única, deixando os ombros visíveis, com grandes

brincos de pérola, Clara sorri abertamente. Enquanto o narrador fala a frase “e pela primeira vez caiu em si”, a imagem volta para Aderbal, que ergue os olhos como se naquele momento compreendesse o conteúdo da carta. A sequência corta para o bar, onde Aderbal está novamente com os amigos. A câmera faz uma panorâmica para a direita, em plano próximo, partindo do rosto de Aderbal em plano próximo e passando pelo rosto dos amigos. Nesta cena, o ambiente do bar é outro, há um garçom passando por trás da mesa dos amigos, e o local está mais iluminado e sons de tintilar de copos e talheres e conversa ao fundo indicam que o bar está mais movimentado do que a cena da lua de mel. A postura dos personagens também é outra. Enquanto no encontro após a lua de mel todos estavam descontraídos e animados, agora as expressões são fechadas e tensas. Aderbal apresenta suor no rosto e cabelo desalinhado, além de uma nítida expressão de amargura, gesticulando ferozmente com a mão, os amigos por sua vez ouvem Aderbal esboçando compreensão, acenando levemente com a cabeça e baixando os olhos. A cena no bar não existe no texto de partida. A observação que Aderbal faz a respeito do comportamento de Clara é feita pelo narrador. Essa passagem, no entanto, difere da anterior onde o texto do narrador foi passado para a personagem Clara. Naquele contexto, a frase era claramente dita pelo narrador devido a referência à mulher em terceira pessoa. A frase “Mãe displicente, vivia em tudo que era festa, exibindo seus vestidos, seus decotes, seus belos ombros nus” parece ser parte de um discurso indireto livre, unindo o ponto de vista do narrador ao de Aderbal, julgando o comportamento de Clara. A inserção da cena no bar e a fala dita de fato por Aderbal parecem ser feitas com a intenção de dramatizar mais o texto, delegando às personagens passagens que no texto de partida ficaram por conta do narrador.

A cena seguinte, ainda parte do *flashback*, mostra Clara e Aderbal no quarto do casal. Aderbal está vestido com um suéter escuro e os ombros estão encolhidos em uma postura cabisbaixa. Clara usa um vestido curto, e o modo como senta na cama deixa à mostra suas pernas. Clara mexia nas unhas do pé enquanto Aderbal tentava iniciar uma conversa com a esposa, aconselhando Clara

a escolher com mais cuidado suas companhias. Clara não aceita a cobrança do marido, alegando que este não liga pra ela. Aderbal recua sobre a cobrança, mas alerta Clara a respeito da prestação de contas que esta precisará ter com a filha. A mulher não demonstra consideração com o fato, pedindo que Aderbal não a amole. É possível notar, por meio de alguns recursos estilísticos, a mudança de atitude das personagens Clara e Aderbal desde sua lua de mel. Aderbal parece mais sombrio e cabisbaixo, o uso do suéter e dos óculos pendurados o deixam mais velho e cansado, enquanto Clara é fria e enérgica, suas roupas são mais decotadas e curtas, parecendo mais jovem e bonita. O narrador explica que aquela foi a última vez que Aderbal e Clara discutiram, até o momento da visita de D. Margarida, fazendo uma ligação entre o *flashback* e a ação que havia sido interrompida, conduzindo o telespectador de volta ao tempo presente.

Após um rápido *crossfade*, a seqüência dá continuidade à conversa de D. Margarida e Aderbal do momento em que havia parado. A cena transcorre ainda na escuridão do cômodo que, pelos azulejos e a presença de um filtro de cerâmica, supõe-se que seja a cozinha. Ao fundo, há a sala iluminada, onde é possível ver Clara e a filha. Há um movimento de foco, do plano de fundo para o primeiro plano, ou seja, de Clara com a filha no sofá da sala para as silhuetas de D. Margarida e Aderbal conversando às sombras na cozinha, que intensifica a gravidade e o sigilo da conversa entre mãe e filho deixando no fundo iluminado o motivo da conversa, ou seja, Clara. É nesse momento somente, embora tenha sido sugerido durante o restante da história, que se revela que o comportamento inadequado de Clara trata-se de infidelidade. D. Margarida afirma que Clara é infiel, e que por esse motivo Aderbal deve separar-se dela. Neste momento percebemos mais claramente a função da seqüência de *flashbacks* que vai do casamento de Aderbal e Clara à discussão após a chegada da carta. Geralmente, o *flashback* representa uma pausa no tempo presente da ação para expor uma ação ou informação do passado que ajuda na compreensão dos acontecimentos no tempo presente da ação. Neste caso, a seqüência de *flashbacks* irá justificar o comportamento de Aderbal e Clara durante a visita de D. Margarida, fato que

marca o início do conflito no enredo. É a partir da visita de D. Margarida que Aderbal, confrontado pela mãe, tomará as atitudes que culminarão no assassinato de Clara. A partir do *flashback*, então, deduzimos que Aderbal sabe da infidelidade de Clara desde a carta anônima, mas que justifica sua passividade em razão da filha, e que Clara trai Aderbal devido à indiferença com que este a tratou no início do casamento e após o nascimento da filha.

Aderbal se recusa a aceitar o pedido da mãe para se separar de Clara, mesmo demonstrando em suas feições quanta dor e humilhação a infidelidade da mulher lhe causava. Para ele, o amor que a filha tinha por ela era suficiente para que ele fosse cego ao seu comportamento. D. Margarida se irrita com o filho e sai pela porta, deixando-o sozinho, cabisbaixo e mais humilhado. O fato de ser D. Margarida a pessoa a lhe chamar a atenção merece destaque. Logo no início do enredo, vê-se que Aderbal tem um grande respeito pela mãe, recebendo-a trêmulo e de braços abertos, como nos conta o narrador, e por isso, ser confrontado a respeito do comportamento da esposa por ela é desolador. Ela, como representante da matriarca familiar, exige do filho a manutenção de uma moral na sua família baseada na fidelidade feminina, e pede a separação do casal, o que expurgaria de sua família o elemento perturbador, Clara. A recusa de Aderbal, não por enfrentamento e sim por amor à filha, não é indolor. O conflito interno entre a desobediência à mãe e o desejo em não desapontar a filha o faz procurar a menina para avaliar se está mesmo tomando a decisão que ele considera correta.

A cena seguinte mostra a conversa de Aderbal com a filha. Ele entra no quarto da menina, ainda com a mesma roupa que usava na visita de D. Margarida. A menina já veste camisola branca e parece já estar preparando-se para dormir quando é abordada pelo pai. O quarto da menina possui paredes em tons pastel e sua cama é branca, tanto a cabeceira quanto os lençóis e fronhas. Essa alvura remete à pureza e dá um ar angelical ao aposento da garota. Ao fundo, podemos ver outro cômodo com paredes de azulejo branco, uma geladeira com alguns utensílios sobre ela. A iluminação trabalha com o contraste entre o branco da

cama da menina e o marrom do restante do cenário, os focos de luz que incidem sobre essa cena estão concentrados acima e ao lado da cama da menina, além dos lençóis que por serem brancos servem como refletores desses focos de luz, enquanto o restante do cenário fica nas sombras. A câmera faz um movimento de zoom aproximando-se dos rostos de Aderbal e da filha, essa aproximação pode ser vista como a representação da proximidade e cumplicidade entre pai e filha. No momento em que a câmera fecha em *close* dos dois, há a impressão de que a cena ficou mais escura, pois a iluminação lateral e o branco dos lençóis saem de quadro. Com o plano fechado, há um foco de luz sobre a cabeça dos dois, mas que sozinha manteria nas sombras os rostos tanto de Aderbal como da menina. A luz lateral, que incide a partir das costas da menina bate, difusa no rosto de Aderbal que também é iluminado pela reflexão da luz nos lençóis, enquanto o rosto dela fica sombreado. Essa composição dá destaque às expressões de Aderbal, que parece transtornado. Parece uma tentativa de construir a cena de modo a permitir que o telespectador faça uma leitura do conflito interno de Aderbal, que está sendo traído pela mulher, foi humilhado pela mãe e tenta não causar nenhum desgosto à filha. Quando o pai pergunta se a menina gosta da mãe, ela responde que sim, e, na ingenuidade, não compreende a verdadeira razão para aquela indagação do pai, achando que este duvida dela. Ele tenta disfarçar alegando que a pergunta é apenas curiosidade. A menina sentindo a aflição do pai abraça-o e beija-o, demonstrando o carinho que tem pelo pai.

Em seguida, o narrador retoma a palavra, relatando que naquela noite Clara havia ido a uma festa. Essa passagem é o clímax do enredo do episódio. A câmera acompanha Clara enquanto ela está tirando os sapatos. Como utiliza um plano fechado, enquanto Clara está abaixada o quadro mostra exatamente o decote de seu vestido, que por ser aberto valoriza as curvas de seus seios. Ela usa um colar de pérolas curto, deixando o colo nu e visível, seu cabelo está preso, mas muitos fios soltos e desgrenhados mostram que aquele penteado já estava parcialmente desfeito, o batom em sua boca está desbotado, a alça do vestido está meio caída nos ombros e parece ter dificuldade em manter o equilíbrio para

tirar os sapatos. Ao virar-se para entrar por uma das portas da casa, dá de frente com Aderbal, que a repreende pedindo que ela respeite pelo menos a filha. Clara, que por toda a sua caracterização e comportamento aparenta estar bêbada, se descontrola e começa a discutir com Aderbal. Aderbal se preocupa com o fato de a menina ouvir a discussão, e Clara se irrita mais ainda. Enquanto ela desabafa sobre a relação dos dois, a única preocupação de Aderbal é a filha. A sequência se alterna entre planos médios de Clara e Aderbal durante a discussão. Quando Aderbal vira-se para deixar a mulher sozinha, ela, tomada pelo impulso da raiva, agarra Aderbal, disposta a lhe jogar na cara tudo que está sentindo. No áudio, entra um jazz bem baixo e que irá aumentando conforme a intensidade emocional de Aderbal. Com a perturbação do puxão de Clara em Aderbal, a câmera aproxima dos dois, fechando dois planos próximos, um no rosto de cada um, e alterna conforme o diálogo se segue. Clara passa então a falar em voz baixa, mas em tom de crueldade, enumerando os amantes que teve, enquanto Aderbal arregala os olhos, horrorizado e humilhado com as revelações da esposa. A sala é bem iluminada embora a cena se passe a noite. A iluminação é direcionada sobre os ombros dos atores, como uma luz de lustre, e deixa ver os rostos dos atores e as expressões que eles emprestam aos personagens. O jazz que toca ao fundo fica mais alto. Os ataques aos pratos pontuam as falas de Clara, como se o efeito de um choque transpassasse o corpo de Aderbal a cada revelação cruel da esposa. Conforme Clara vai aumentando a lista dos amantes, o casal se movimenta em um semi-círculo, as sombras vão endurecendo, e quando Clara para de falar e eles param de se movimentar, um plano próximo de Aderbal, com as sombras bem demarcadas, pesando sobre os traços de seu rosto, carrega a tensão e a amargura que a frase dita por Aderbal vai sacramentar: “Só não te mato porque minha filha gosta de ti.”. A fala de Aderbal é o ponto máximo do conflito do casal. Clara desacredita da ameaça do marido, esnoba-o e sai, finalizando a discussão. E deixa Aderbal com os olhos marejados, humilhado. Enquanto no texto de partida é o narrador que nos informa as reações de Clara e Aderbal durante a discussão com expressões como “Clara estava tão saturada daquele homem que não

resistiu”, para descrever o momento que Clara explode com Aderbal, “Assombrado, diante dessa maldade que rompia, sem pretexto, gratuita e terrível” para descrever o choque de Aderbal com a explosão da mulher, no episódio da série televisiva toda essa carga emocional é construída pela encenação, se apoiando principalmente na dramatização proporcionada pelos atores, mas também tendo na composição da iluminação da cena um elemento importante de carga dramática. O narrador, neste momento da ação, não tem nenhuma fala. Embora soubesse que a mulher o traía, o golpe de ter sido traído pelos próprios amigos, a quem confessou as preocupações a respeito da mulher, depois de tudo que já havia passado com a mãe naquele dia, foi um baque para Aderbal.

A sequência seguinte alterna planos de Aderbal sentado na escuridão da sala, refletindo, cabisbaixo, com planos de Clara e seus amantes tendo relações sexuais. A partir desse ponto, o volume e a velocidade da música sobem gradualmente até o momento em que Aderbal toma um susto com o toque de uma mão sobre seu ombro. São também acompanhados do tique-taque de um relógio, e o som de um grilo, cada vez mais altos. O ritmo das cenas acompanha o aumento do desespero silencioso de Aderbal. Não é possível definir se os planos de Clara com os amantes são parte de um *flashback*, mas a sequência leva a crer que fazem parte do imaginário de Aderbal, pois a cada alternância de plano, a câmera chega mais próxima dele, fechando o plano em seu rosto, parecendo cada vez mais consternado, inquieto e perturbado. Os planos de Clara com seus amantes são rápidos, mas é possível distinguir que os homens que aparecem com ela são os amigos de Aderbal que foram mostrados anteriormente no bar. São, portanto, três situações em que Clara aparece tendo relações com outro homem. Na primeira, Clara está encostada em um espelho, pelo qual podemos identificar no reflexo a identidade do seu amante, que arranca sua blusa com ferocidade e beija seu seio, enquanto Clara faz feições de prazer. A lingerie preta e o batom vermelho, símbolos da sensualidade feminina, estão presentes na caracterização de Clara para essa cena. Na segunda situação, a câmera mostra um plano de Clara deitada de bruços, enquanto seu outro amante deita-se por cima dela. Nesta

cena, a sensualidade está presente na nudez, uma vez que a movimentação dos corpos dela e de seu amante possibilita visualizar seu seio. Na terceira cena, Clara está sentada no colo de outro amigo de Aderbal, no que parece ser o banco traseiro de um carro, enquanto o beija ardentemente e ele passa a mão por suas pernas, levantando o vestido, que está aberto na parte de trás, deixando suas costas nuas. Aqui a sensualidade é explorada pela tensão existente na escuridão do carro, deixando entrever apenas pedaços dos corpos dos dois amantes.

Enquanto Aderbal está no seu martírio psicológico, uma pessoa se aproxima por trás dele. Vemos apenas parte de seu corpo na imagem. A luz que reflete em sua camisola muito branca nos dá uma dica de que é a filha. Quando ela toca em Aderbal este leva um susto, mas logo relaxa. O som aqui sofre uma interrupção musical, mas o tique-taque do relógio continua, acelerado. O plano seguinte mostra a menina abaixando ao lado do pai, chorando. O quadro em plano próximo do rosto dos dois novamente remete à cumplicidade e à proximidade dos dois. A ação da menina vem sacramentar essa cumplicidade ao afirmar que ouviu a discussão entre os dois e que não gosta mais da mãe.

O narrador e a música são retomados enquanto pai e filha choram juntos. O narrador explica o que se passava na cabeça de Aderbal, que considerava o que a filha acabava de lhe dizer, ponderando sobre o que deveria fazer.

A sequência muda, a música para. O único som que se ouve é o som de batidas do coração. Vemos Clara sentada a uma penteadeira de três espelhos tirando suas jóias. Pelo reflexo do espelho central, vemos Aderbal entrando pela porta do quarto e Clara dispara a rir. O narrador, em sua função de amarrar a história, explica que essa crueldade de Clara era reservada somente para Aderbal. O som das batidas de coração aceleram conforme Aderbal se aproxima de Clara. Os planos dos dois são novamente alternados, e a cada troca de planos, o seguinte se aproxima mais dos rostos dos dois. Enquanto Clara gargalha de Aderbal afetadamente, ele mantém a expressão dura e mortificada, com os olhos

vidrados e olheiras profundas. Ele começa a levantar a arma para Clara. O som de batidas de coração acelera ainda mais. Clara percebe o revólver sendo apontado para seu peito, e no meio de uma risada, ela soluça e olha para a arma. Um plano da arma encostada bem no limite do decote ilustra a gravidade da situação. Aderbal não tira os olhos do rosto de Clara. A sombra em seu rosto parece transparecer a morbidez de seu ato. Há ainda um plano próximo do rosto de Clara, voltando seu olhar para Aderbal, em uma súplica silenciosa. A velocidade do som de batidas de coração aumenta ainda mais. Uma sequência de planos rápidos é montada para representar o último momento de vida de Clara. Um plano detalhe de Aderbal armando o revólver, um plano próximo de Aderbal olhando para Clara, um plano próximo de Clara olhando para Aderbal, um plano detalhe de Aderbal puxando o gatilho do revólver, um plano do sangue de Clara jorrando no espelho central da penteadeira, um *close* do rosto de Aderbal enquanto ele dá o segundo tiro e o clarão do estopim reflete em seu rosto. O narrador relata exatamente o que havia se passado nesses últimos segundos, enquanto a câmera fecha no sangue de Clara manchando o espelho e o reflexo de Aderbal imóvel ainda apontando a arma para o lugar onde pouco antes estava Clara. Quando o narrador termina sua fala, a imagem fica em preto e branco.

Essa sequência final exemplifica bem a forma como foi organizada a narrativa do episódio. Ao contrário da narrativa literária, onde o narrador precisa informar ao leitor detalhes que irão compor o clima da cena, na narrativa audiovisual pode-se trabalhar com elementos estilísticos na encenação que direcionem o olhar do espectador, e que esse conclua a respeito do que está sendo mostrado. Nesta cena final, o texto de partida se limita a descrever a cena “Diante do espelho, Clara espremia espinhas. Ao ver o marido, pôs-se a rir. Boa, normal, afável com os demais, só era cruel com aquele homem que deixara de amar. Seu riso, esganiçado e terrível foi outra maldade desnecessária. Então, Aderbal aproximou-se. Atirou duas vezes no meio do decote.”. Na adaptação televisiva a sequência se desdobra em planos rápidos e um som de batidas de coração que se intensifica conforme chega o momento do desfecho. Apenas após

os tiros entra a fala do narrador “Aderbal atirou duas vezes. Bem no meio do decote.”. Assim é deixado a cargo da encenação produzir o choque no telespectador. O narrador tem um tom malicioso e usa de pequenas inflexões na voz para expor, quase que imperceptivelmente, a sua opinião. Neste caso, ao descrever o desfecho da história, ele usa um tom jornalístico, sério e frio. Essa frieza, contudo não é de indiferença, mas sim de conformidade, de aprovação da atitude de Aderbal, como se o tiro bem no meio do decote pudesse vingar a humilhação sofrida pelo homem traído. O narrador, portanto, tem informações privilegiadas sobre o passado e o interior das personagens, mas ele participa da ação situando o telespectador no tempo, principalmente na sequência de *flashbacks*, e algumas vezes direcionando a interpretação a respeito do que se é visto em cena, reafirmando algumas vezes uma sensação que já está embutida na encenação.

Assim, é possível afirmar que na adaptação televisiva de “O decote” há um trabalho minucioso de construção da narrativa sobre os elementos de encenação para dividir com o narrador a responsabilidade sobre a ambientação da ação. Com essa escolha estilística a respeito da organização da narrativa, o narrador principal é a câmera, que tomando por guia o narrador do texto de partida, direciona o olhar do telespectador, criando um roteiro de olhares cuja resultante é a criação de sentido do episódio.



Figura 113- Cenas de "O decote"

3.4.3 Análise de “Fruto do amor”: triângulo amoroso, pacto e segredos íntimos



Figura 14- Cenas de "Fruto do amor"

O episódio “Fruto do amor” tem como ponto central do enredo a amizade entre as primas Abigail e Moema, e a formação de um triângulo amoroso, por meio do adultério, que envolve o marido de Moema, Flávio. Moema e Abigail foram criadas tão próximas que se consideravam como irmãs. Certo dia, Moema vê Flávio e se interessa por ele. Mostra-o para Abigail, que concorda que o rapaz é um belo moço. Moema reclama o rapaz para ela. Abigail se irrita com a prima, achando que ela está tomando propriedade do rapaz sem nem mesmo conhecê-

lo. As primas brigam e deixam de ser falar. As mães das duas intervêm e elas acabam fazendo as pazes. Moema pergunta a Abigail se ela gostaria que Moema desista de Flávio, mas Abigail faz questão que os dois fiquem juntos. Assim, Moema começou a namorar Flávio. Ao apresentar o namorado e Abigail, Moema afirma que pra ela Abigail é mais que uma irmã. A confiança entre os três era tão grande, que no dia do noivado, Moema sugere que Flávio dê um beijo em Abigail, Assim, criou-se o hábito de Flávio beijar a face de Abigail, um beijo de irmão, toda vez que chegava ou saía. Quando Flávio e Moema se casaram, Abigail foi passar uma temporada morando com o casal. Moema adorava a companhia da prima, e não fazia nada sem levá-la junto. Uma tarde, Flávio foi mais cedo para casa, e Abigail estava na sala lendo revistas e Moema estava no quarto. Como sempre, Flávio beijou-a na face. Mas Abigail provocou o marido da prima e pediu um beijo na boca, ele a beijou rapidamente nos lábios, mas acabou envolvido com a prima da esposa. Mais ou menos nessa época, o médico da família anunciou que Moema nunca poderia ter filhos. Foi então que Abigail revelou para a prima que Moema tirou o homem que ela amava, e agora ela estava grávida, de Flávio. Contrariando a reação esperada, Moema pede para Abigail sentar e pede que Deus abençoe o filho do homem que ela ama.

A introdução do episódio é feita pelo narrador, que relata o relacionamento íntimo de Abigail e Moema, enquanto a imagem mostra as duas primas caminhando pela rua de braços dados. Acompanhando o tom descontraído da cena, toca ao fundo a música *Duas Contas*, de Tito Madi. Abigail usa uma roupa um pouco mais ousada, com um corpete tomara-que-caia, uma saia de comprimento pouco acima dos joelhos, óculos escuros e cabelos presos, parecendo despojada ao caminhar na rua. Moema é mais discreta e usa um conjunto de saia na altura dos joelhos, uma blusa de manga curta e os cabelos soltos. O narrador relata que as duas moças são primas, e que nasceram e se criaram tão íntimas e amigas, como seriam duas gêmeas. Como um artifício para confirmar a declaração do narrador, há na cena um rapaz que pergunta em voz alta para o vento quando as duas passam de braços dados a sua frente “Irmãs?”.

As duas se viram para o rapaz e Moema responde “Primas” com um sorriso no rosto, enquanto Abigail abaixa brevemente os óculos analisando o rapaz. O rapaz acena com a cabeça, observando as duas, e elas saem rindo e andando em um rebolado sincronizado, demonstrando certo orgulho em terem sido confundidas como irmãs.

Em seguida, há uma breve elipse temporal e a imagem mostra as duas primas rindo descontraídas enquanto tomam uma bebida que se assemelha a um *milkshake*. O enquadramento de limita a um plano próximo conjunto das duas moças, e ao fundo, sem foco, o balcão da lanchonete e uma mesa vazia. A intimidade das duas moças é reforçada pela proximidade dos rostos e também por estarem tomando a bebida uma do copo da outra. Após alguns segundos, Moema percebe a chegada de um rapaz que senta-se à mesa que está sem foco, no fundo da imagem. Na composição da imagem, o rapaz fica colocado no meio das duas moças, compondo um triângulo entre os três personagens, já indicando que este será o triângulo amoroso que se desenvolverá ao longo do enredo. O narrador adianta de quem se trata “Quando Moema viu Flávio pela primeira vez, catucou a prima”. A fala do narrador demonstra que haverá um momento onde Moema verá Flávio novamente, estabelecendo para o telespectador que haverá algum tipo de relação entre Moema e Flávio no futuro. Esse adiantamento do enredo por meio da fala do narrador é um artifício que economiza o tempo de desenvolvimento do enredo, pois apresenta um personagem e indica uma relação dele com um personagem já apresentado, encaminhando a interpretação do telespectador. Conjuntamente com a fala do narrador, um plano próximo do rosto de Moema é intercalado com a imagem do plano conjunto das duas. Neste plano, ela olha para a direção em que sabemos que Flávio está se sentando e lambe o canudinho de sua bebida, em um movimento lento e sensual. Abigail, que estava concentrada em sua bebida não percebe a chegada de Flávio até que a prima chama sua atenção “Olha!”. Abigail pergunta para a prima “Onde?”. Moema, disfarçadamente indica com os olhos a direção de Flávio para Abigail “Ali”. Quando Abigail volta o rosto para o lugar em que Flávio está sentado, há um

movimento do foco da câmera, que foca no fundo da cena, onde Flávio está sentado, como se acompanhasse o olhar de Abigail. Um plano próximo de Abigail olhando na direção de Flávio, similar ao plano de Moema, demonstra a reação de Abigail. Ela confirma com a prima se o rapaz é o de azul marinho. Sua feição demonstra um certo encantamento com o rapaz, chegando a erguer levemente as sobrancelhas e dar um leve suspiro ao fazer a pergunta para a prima. A imagem volta ao plano conjunto das duas, mas com o foco ainda em Flávio ao fundo. Abigail ainda olhando para o rapaz. Flávio parece perceber o olhar de Abigail, e retribui com um brevíssimo sorriso. Abigail volta o rosto para a prima sorrindo radiante. Com o movimento de Abigail, o foco da imagem também volta para o primeiro plano, novamente focando as duas moças e deixando a imagem de Flávio sem foco ao fundo, embora seja perceptível que ele ainda olha na direção das moças. As duas trocam opiniões sobre ele, confirmando um encantamento instantâneo das duas partes. Moema vira-se para olhá-lo, e o foco permanece nas duas moças. É possível determinar que Flávio está olhando na direção das moças pois vemos o contorno difuso de seu rosto virado na direção delas. Mas, ao contrário de quando Abigail olhou-o, não é possível determinar se ele está correspondendo o olhar de Moema ou se está ainda olhando para Abigail. Ao perceber o olhar de Moema para o rapaz, Abigail parece se entristecer, e abaixa o rosto para o lado contrário do rapaz. Moema volta a conversar com a prima, e declara “Sabe como é. É meu”. Ao ouvir isso Abigail olha para a prima séria e parece levemente irritada. As duas iniciam uma discussão. A câmera faz um movimento de zoom e pan, fechando em um *close* de Abigail, que se irrita com a postura da prima. No enquadramento, ainda é possível ver Flávio, o “objeto” da discussão. Não é possível determinar se ele está olhando para a mesa de Abigail e Moema. Abigail se irrita a ponto de levantar e sair da mesa. A câmera faz um novo movimento para o lado e fecha em um *close* de Moema, que parece um pouco aturdida com a atitude da prima.

Há um corte e a cena seguinte já acompanha a continuidade da discussão das duas em uma sala, que provavelmente é da casa de uma delas,

mas ainda no mesmo dia, que verificamos graças à permanência do figurino. A casa parece ser simples, modesta e pequena, com poltronas e sofás muito próximos. A música fica mais alta, e som do baixo se destaca, incorporando um clima tenso à cena. Embora na imagem as duas discutam, não ouvimos as vozes delas, apenas a música e a voz do narrador. Ele explica que a briga entre as duas parecia definitiva, e que Moema usava sempre o mesmo argumento. Nesse momento, volta-se a ouvir a discussão das duas a partir da fala de Moema “Eu vi primeiro”. Enquanto Moema insiste que tem preferência a ficar com o rapaz porque viu primeiro, Abigail insiste que ela sequer sabe se o rapaz se sentiria atraído por ela. Moema afirma que ele flertou com ela o tempo todo. Abigail fica inconformada com a postura da prima. As duas acabam a discussão sentadas em poltronas idênticas, uma de costas para outra. O narrador afirma que a discussão das duas foi um balde de água fria na amizade. O narrador continua sua fala enquanto a imagem entra em *crossfade*. A sala é a mesma que as duas acabaram de discutir, mas a mudança no figurino das duas indica que é um outro dia, embora não exista indicação de quanto tempo se passou entre a discussão e o atual momento. O narrador indica que as mães serviram de mediadoras na situação, e para complementar a informação do narrador, aparecem duas mulheres na sala. Moema está sentada em uma poltrona, enquanto Abigail está debruçada em um móvel. Uma delas se dirige a Moema, pedindo “Vamos fazer as pazes?”. Como nenhuma das duas tem nenhuma reação, a mulher chama a atenção de Moema batendo nas pernas dela suavemente com uma revista e desta vez usa um tom de ordem “Vamos fazer as pazes!”. Moema então se levanta e vai em direção à prima. O narrador acompanha o movimento dizendo “Moema, comovida, teve um gesto muito nobre”. A moça então estende o braço para tocar em Abigail, que se vira. Sem falarem nada, as duas se olham e se abraçam, sorrindo. Moema pergunta em tom sincero para a amiga se ela quer que ela desista de Flávio, enquanto acaricia seu rosto. Mas Abigail, beijando carinhosamente as mãos de Moema diz que faz questão que ela fique com ele, abrindo mão da disputa pelo rapaz.

Um novo *crossfade*, indicando uma passagem de tempo entre uma cena e outra, e a imagem mostra Moema e Flávio em uma cena romântica, deitados em um gramado se beijando. A música é substituída pelo som ambiente do lugar onde se encontra o casal, que parece ser um zoológico. Outras três imagens de Flávio e Moema com o mesmo figurino se seguem a essa, mostrando um passeio romântico do casal. O narrador descreve a dedicação de Moema ao romance. E quando ele diz “Era um primeiro amor. E ela sublinhava” a imagem mostra um beijo entre Flávio e Moema e quando se largam Moema diz “Primeiro e último” como se completasse a frase do narrador.

Um novo corte seco e Moema e Flávio estão encostados em uma árvore. Abigail se aproxima sorridente, andando pela calçada, observando o casal. Ao ver a prima se aproximando, Moema vai de encontro a ela. Os figurinos são diferentes do dia do passeio no zoológico, então sabemos que é outro dia. Essa sensação é reforçada pela fala do narrador que informa que “Assim que o namoro se definiu, ela fez questão de apresentar Abigail a Flávio”, indicando que houve um período de tempo para que o namoro entre Moema e Flávio fosse confirmado. Moema apresenta Abigail como “mais que uma irmã”, segurando no braço de Abigail. Flávio, em uma postura cavalheira, pega a mão de Abigail e beija cumprimentando-a. Abigail cumprimenta-o em resposta, se volta para Moema sorrindo e segura suas mãos. Todos parecem felizes e confortáveis na cena, e o narrador confirma ao dizer que logo se criou entre Abigail e Flávio uma grande e doce confiança.

Após um corte seco, aparece a imagem e o som de uma garrafa de champanhe sendo estourada e uma música suave ao fundo. Um *crossfade* na imagem e aparecem taças brindando e um bolo decorado. Essas imagens são contextualizadas pela fala do narrador “Na ocasião do noivado”, enquanto após outro *crossfade* mostra um plano médio conjunto de Abigail cumprimentando Moema com um beijo no rosto e se afastando, enquanto Flávio cumprimenta uma senhora com um beijo no rosto. Os personagens estão vestidos com roupas de

festa. Moema sugere que Flávio beije Abigail, ele observando Abigail pergunta para a noiva “E posso?”. A postura de Flávio demonstra o respeito que ele tem pela opinião da mulher. Moema autoriza o noivo, e ele sorrindo, caminha até Abigail, que parece um pouco tensa com a aproximação dele. A câmera acompanha a movimentação de Flávio em um plano médio. Quando Flávio se inclina para beijar a face de Abigail, o plano muda para um plano próximo do rosto dela. Quando Flávio afasta os lábios do rosto de Abigail é possível ver o rosto fora de foco de Moema, que observa levianamente o beijo entre o noivo e a prima. Em foco em primeiro plano, é possível observar com detalhes a reação de Abigail, que tem um olhar triste e sério, e suspira levemente após receber o beijo de Flávio. Por estar de costas, Moema não percebe essa reação, e logo se volta para conversar com outras pessoas. Notamos que nesse momento se estabelece uma oposição entre as reações das duas primas, Abigail aparenta melancolia enquanto Moema está radiante. É o primeiro indício de que a resolução da discussão entre as duas primas havia deixado ressentimentos para Abigail.

Após um *crossfade*, o narrador afirma que a partir de então, todas as vezes que chegava ou saía, Flávio roçava de leve os lábios no rosto de Abigail. Como para comprovar o que o narrador diz, a imagem mostra um plano médio de Flávio caminhando pela rua e se encontrando com as duas primas. Ele segura nas mãos de Moema e cumprimentá-a com um beijo nos lábios. Abigail observa o beijo olhando para Flávio, um ar desejoso em seus olhos. Logo que Flávio se endireita novamente, ela mesma já oferece o rosto para que ele possa beijá-la também. Diferente da tristeza presente no beijo recebido durante a festa de noivado, essa cena dá a impressão que Abigail se acostumou a receber aquele beijo, e o fato de oferecer o rosto para Flávio demonstra uma certa ansiedade por esse carinho. Flávio a beija sem soltar as mãos de Moema. A posição dos três no enquadramento faz nova referência ao triângulo, com Abigail posicionada entre o casal. A fala do narrador dá a entender que essa cena exemplifica uma ação rotineira na vida dos três personagens.

Neste momento, há no texto literário uma ressalva que não é mencionada na adaptação televisiva. No texto literário, o pai de Moema demonstra, em conversa particular com sua esposa, um estranhamento nesse beijo entre Flávio e Abigail, preocupando-se com um possível interesse de Flávio em Abigail, e, por consequência, na desonra que uma traição poderia trazer para Moema. A mãe de Moema considera que o beijo é sem maldade, e não dá importância ao alerta do marido. Essa passagem no texto literário é necessária para colocar sobre o leitor a dúvida a respeito da ingenuidade do beijo entre Flávio e Abigail. Na adaptação televisiva, essa dúvida é ativada pelo processo de encenação, principalmente no que concerne à escolha do enquadramento e à atuação dos atores, dando expressão aos personagens. Como, por exemplo, quando o quadro fecha no rosto de Abigail, dirigindo o telespectador para a expressão que ela faz quando Flávio a beija no dia do noivado. Ou quando Abigail inclina o rosto esperando que Flávio a beije na cena seguinte. Essa estratégia permite que os próprios personagens despertem a dúvida no telespectador, e economiza a extensão da narrativa, excluindo a cena onde os pais de Moema incitam essa dúvida.

A sequência seguinte mostra um breve flash do casamento de Moema e Flávio. A música de fundo para e é substituída pelo som dos convidados dando vivas para o casal. Eles se beijam na frente dos convidados, Moema entrega o buquê para Abigail e o casal entra em um carro. Abigail acena sorrindo enquanto o carro parte. Conforme o carro se afasta, a câmera faz um movimento de zoom aproximando-se do rosto de Abigail, fechando em um plano próximo dela. Quando o carro sai do enquadramento, Abigail, que acompanhava o veículo com os olhos, vira o rosto. Sua expressão muda rapidamente, ganhando um ar de seriedade e tensão. Essa cena não está descrita no texto literário. Ela faz parte da estratégia estabelecida pela adaptação de instigar o telespectador a respeito do ressentimento de Abigail com relação ao casamento da prima, através do direcionamento da câmera para as expressões e reações de Abigail. Ao mesmo tempo, o narrador adianta a narrativa “Um belo dia casaram-se. Após a lua-de-

mel, surgiu a idéia de Abigail morar com Moema. Ou pelo menos, de passar com a prima uma longa temporada”. Embora a imagem ainda esteja citando o casamento, o narrador adianta o enredo, falando sobre depois da lua-de-mel do casal.

No texto literário nesse momento, o pai de Moema volta a interpelar a esposa, incomodado com a hospedagem de Abigail na casa do novo casal. Ela novamente se irrita com a desconfiança do marido. Após o desacordo com a esposa, o pai de Moema decide não mais se manifestar a respeito do relacionamento da filha, e se isenta de qualquer responsabilidade. Na adaptação televisiva essa reação dos pais de Moema não é mencionada. E a tensão é ajustada pelos personagens principais. Ao contrário do episódio “O monstro”, onde a narrativa é introduzida pelos personagens secundários, em “Fruto do amor” a ação dos personagens secundários presente no texto original é transferida para os personagens principais, excluindo as participações dos personagens secundários no julgamento dos personagens principais.

A cena seguinte ilustra justamente a informação passada pelo narrador a respeito da presença de Abigail na casa da prima. O ambiente é uma sala pequena, com uma estante, uma mesa de centro e um sofá, que parece ter se transformado em uma cama temporária para Abigail, que está deitada nele. A luz é difusa e deixa o ambiente levemente cinzento, parecendo o amanhecer. Moema, de camisola, se deita no sofá junto com Abigail, tira um pedaço do lençol que cobre o rosto da prima e lhe dá um beijo. Depois, brincando, empurra Abigail para fora do sofá. Há um *crossfade* e entra uma sequencia de três imagens, tomadas com a câmera fazendo um plano conjunto da sala, e pequenos movimentos de *tilt* e *pan*, acompanhando a movimentação das duas pela sala, de Moema e Abigail brincando com os lençóis e correndo uma atrás da outra, fazendo cócegas. Ao mesmo tempo em que as imagens são intercaladas a música volta ao fundo, incorporando o tom animado da cena. A câmera então fecha em um plano próximo das duas de mãos dadas, frente a frente, olhando uma para a outra, em um

momento que sugere plena cumplicidade. Moema ajeita os cabelos de Abigail e pergunta se a idéia que teve não foi genial, se referindo à hospedagem da prima com ela e Flávio. Abigail acaricia o rosto de Moema em concordância silenciosa com a prima. O narrador intervém para afirmar que as duas estavam cada vez mais amigas, mais unidas, sentenciando a intimidade e proximidade das moças.

Após um corte seco a imagem mostra um projetor de cinema, com uma música que podemos deduzir ser do filme ao fundo. Em seguida, um plano conjunto mostra Abigail, Moema e Flávio sentados na platéia. Moema, sentada no meio, segura um saco de pipoca e olha fixamente para a tela. Ao mesmo tempo, Abigail e Flávio, que também estão olhando para a tela, estendem a mão para pegar pipoca. O enquadramento fecha nas mãos dos dois que se tocam ao pegarem a pipoca ao mesmo tempo. A câmera segue a mão de Abigail, que leva a pipoca até a boca e olha para Flávio. A câmera acompanha a direção do olhar de Abigail, e mostra que Moema continua concentrada, emocionada com o filme. O enquadramento volta para o plano conjunto dos três sentados e vemos que Flávio também está olhando para Abigail. Os dois então olham para frente após esse momento de tensão. Flávio volta a relancear o olhar para Abigail, parecendo balançado pelo que acabou de ocorrer. A fala do narrador complementa a informação visual, informando que Moema não sabia ir para lugar nenhum com o marido sem levar Abigail. Novamente, este momento de tensão não está descrito no texto literário, mas compõe a estratégia deliberada pela adaptação televisiva de incorporar às atitudes dos personagens os indícios da tensão desse relacionamento triplo.

Após um corte seco, a imagem muda para a sala da casa de Moema. A iluminação da sala é clara, com sombras difusas. O narrador introduz a cena “Uma tarde, Flávio veio mais cedo para casa. Moema estava no quarto, cochilando”, e a imagem mostra Abigail sentada ao sofá, folheando uma revista levemente. Quando Flávio abre a porta e entra na sala, Abigail coloca a revista de lado e já fica esperando pelo beijo. A câmera acompanha em *close* o movimento de Flávio

quando ele se reclinava e beijava-a quase que automaticamente. Antes mesmo que ele terminasse de se levantar, ela o surpreende com a pergunta “Por que na face?”. Um *crossfade* mostra um *close* de Flávio que parece confuso. Um corte seco mostra um *close* de Abigail que encosta a cabeça no sofá, com olhos fechados passando a mão pelo rosto ela completa a pergunta “Por que na face e não na boca?”, e abre lentamente os olhos fitando Flávio. Uma música começa a tocar ao fundo. O narrador relata “Sem consciência do próprio ato, curvou-se e a beijou rapidamente nos lábios”. A imagem mostra em *close* Flávio olhando aturdidamente para os lábios de Abigail. A câmera, ainda em *close*, acompanha-o se curvando e beijando-a na boca e se afastando. Novamente com o enquadramento em Abigail, a imagem mostra-a segurando Flávio pelo braço, impedindo-o de se afastar definitivamente, dizendo “Isso não é um beijo. Eu quero um beijo de verdade. Um só. Pronto.”, fitando-o nos olhos, em um tom sedutor. Seu rosto refletindo o desejo e a ousadia daquele pedido. Ele repete, aproximando-se dela, parecendo totalmente hipnotizado “Um só”. Ela o puxa pela gravata lentamente. A câmera muda para um *close* do rosto dos dois bem próximos. Abigail lambe os lábios dele, como se estivesse experimentando seu gosto, e então eles passam a se beijar. O narrador relata que Flávio sentia uma espécie de vertigem vendo tão próxima uma boca que se oferecia e diz “Depois, numa audácia linda...”. A música de fundo aumenta, e se destaca o som do saxofone, potencializando a sensualidade presente na cena. A cena mostra Flávio e Abigail se beijando intensamente. O enquadramento muda para um plano mais afastado. Flávio parece tentar relutar contra a própria atitude, segurando as mãos de Abigail, que acariciam seus cabelos, e afastando-a. Ela então comete a audácia prometida pelo narrador. A câmera fecha em um *close* do seio de Abigail, enquanto ela puxa o vestido, deixando-o nu. A cor da pele de Abigail, bastante branca, reflete a luz ambiente, fazendo com que o seio pareça brilhar oferecendo-se para Flávio. Em um tom doce de voz, Abigail diz a Flávio “Agora aqui”. Sua fala não é um pedido, é uma ordem. Um plano próximo mostra Flávio ofegante olhando aturdido para o seio nu de Abigail. Sua expressão é de desejo, mas ele hesita por alguns instantes. Um

plano rápido do seio nu de Abigail é intercalado com o plano próximo do rosto de Flávio. A imagem do seio de Abigail parece ser o gatilho que faltava para Flávio. A câmera o acompanha em *close* enquanto ele avança sobre Abigail. A câmera encontra o rosto de Abigail e passa a acompanhar o rosto dela, enquanto o rosto de Flávio sai do enquadramento, indo de encontro ao seio nu de Abigail. Ela fecha os olhos e parece experimentar uma sensação de prazer, sorrindo e acariciando os cabelos de Flávio em uma expressão de êxtase. O narrador relata que Flávio “Alucinado, beija o seio muitas vezes e por fim, morde, de leve, o biquinho”.

Um *crossfade* mostra a imagem da porta de um consultório médico. A cena tem um tom cinzento, devido a pouca iluminação. A música se torna mais lenta. Moema e um médico saem pela porta do consultório. O narrador informa que nesta época, Moema ficou sabendo que não poderia ter filhos. O cinza presente no cenário também aparece no figurino de Moema, e combinados com a expressão de tristeza de Moema, preenchem a cena com um tom melancólico. Um novo *crossfade* e a imagem mostra um plano conjunto de Moema, Flávio e Abigail sentados à mesa. Há pouca iluminação e as sombras se estendem por todo o cenário, carregadas no rosto dos personagens, reforçando a desolação causada pela notícia. O tom melancólico e triste permanece. Não há quase movimentação dos atores na cena, demonstrando uma apatia profusa. O narrador descreve a decepção da família. Um novo *crossfade* mostra a mesma mesa, agora vazia. A imagem parece refletir o vazio sentido por Moema ao descobrir que não pode ter filhos. E em seguida, há um movimento de câmera que se afasta da mesa e um novo *crossfade* mostra um plano mais aberto e Moema, de camisola, olhando pela janela, parecendo com o pensamento distante. O narrador começa a introduzir a cena que se passará a seguir “Um dia, pela primeira vez, Abigail revela a obsessão antiga”. Um novo *crossfade* abre mais ainda o enquadramento e mostra Abigail entrando no cômodo, de pijamas curtos. O enquadramento muda para um plano próximo de Abigail. Seu rosto completamente iluminado pela luz que entra pela janela. Ela se dirige a Moema sem nenhuma cerimônia, em um desabafo instantâneo e desenfreado “Tu me tiraste o homem que eu amava e eu...”. Há um

corte seco e a imagem mostra um plano próximo de Moema virando-se para olhar para Abigail. Seu rosto fica parcialmente encoberto pelas sombras. Ela tem os olhos vermelhos, aparentando um choro recente. Ela encara a prima, mas não fala nada. Os planos de Abigail e Moema se intercalam, mostrando a intensidade com que elas se olham. A luz no rosto de Abigail favorece a leitura de sua expressão. Ela parece suplicar as desculpas da prima com o olhar antes mesmo de revelar a traição de sua confiança. Moema observa Abigail, mantendo-se inexpressiva. Abigail então revela “Eu vou ter um filho. Sabes de quem?”. Moema começa a andar lentamente em direção à prima. O enquadramento mostra um plano conjunto das duas. De costas para a janela, o rosto de Moema fica totalmente encoberto pelas sombras, de modo que não é possível decifrar sua expressão. Ela estende a mão e toca a barriga de Abigail. Aos poucos, Moema vai dando a volta em torno do corpo de Abigail sem tirar a mão de sua barriga. Ela então abraça a prima pelas costas, e aproxima o rosto do rosto de Abigail. A luz então ilumina o rosto de Moema, e podemos ver que ela tem uma expressão calma e carinhosa, olhando de uma maneira tenra para Abigail. A outra, por sua vez, parece aterrorizada ao ver Moema tocando-a, mas quando é abraçada suspira e parece relaxar, embora ainda pareça penalizada com a própria atitude. A reação inesperada de Moema é sentenciada com sua fala “Deus abençoe o filho do homem que eu amo”. Abigail segura nas mãos da prima. A câmera começa a dar um zoom lento, se aproximando dos rostos das moças. Abigail vira-se para ficar de frente para Moema. As duas trocam olhares de profunda cumplicidade. Moema segura o rosto da prima e encosta a testa na testa de Abigail. O narrador informa que elas choram juntas por um longo tempo, “Como duas irmãs, duas gêmeas, unidas pelo fruto daquele amor”. No texto literário, a narrativa acaba com a declaração do narrador. No episódio da série televisiva, há um outro elemento que finaliza a narrativa. Conforme o narrador vai terminando sua fala, Moema vai virando o rosto de Abigail para si e encosta seus lábios nos lábios dela, em um beijo. A imagem do beijo congela e fica dessaturada, enquanto a música entra em *fade out*.

A narrativa do episódio “Fruto do Amor” se vale principalmente de uma organização temporal pautada na utilização de elipses, utilizadas para acelerar a compreensão de um enredo que destaca o valor da cumplicidade adquirida pelo tempo de intimidade entre duas primas. O triângulo amoroso formado entre Abigail, Flávio e Moema é desvendado primeiramente pela câmera, que se aproxima dos personagens desvendando suas expressões e reações em momentos de emoção e tensão. Depois, pelo narrador, que é responsável por costurar os fatos apresentados, fazendo a ligação entre as cenas que cercam uma elipse temporal, e informando ao telespectador aquilo que a economia da duração do episódio não permite desenvolver.

O desfecho do beijo entre as primas, criado na série televisiva, é parte de uma extrapolação das características rodriguianas presentes no texto de partida. A reação de Moema frente à revelação de Abigail a respeito de sua gravidez revela a abdicação da honra em nome do amor, tanto o que sente por Flávio quanto o que sente por Abigail.



Figura 125- Cenas de "Fruto do amor"

Considerações finais

Para compreender como o universo rodriguiano se manifesta no palimpsesto televisivo através da série *A vida como ela é* cumprimos um percurso que parte do estudo da obra literária de Nelson Rodrigues, evidenciando os recursos estilísticos lançados pelo autor para caracterizar sua produção, e identificando esses recursos nos textos de *A vida como ela é...* Posteriormente, olhamos analiticamente para as manifestações cinematográficas e televisivas da obra de Nelson Rodrigues, procurando estabelecer a relação e a relevância do autor para o meio audiovisual, evidenciada pela quantidade de vezes que seu nome aparece associado a uma produção dessa natureza. Conscientes da presença do autor como inspiração da cultura audiovisual brasileira, passamos à investigação teórica do meio televisivo, estabelecendo os conceitos que regem a organização, a formatação e as tradições do conteúdo televisivo e delineando a maneira como esse aporte midiático estava estruturado no período de exibição da série, a década de 1990, bem como o momento pelo qual passava a emissora na qual ela foi exibida, a Rede Globo de Televisão. Em seguida, direcionamos nosso estudo para a estrutura do programa *Fantástico* e suas peculiaridades, o diretor Daniel Filho, destacando através de suas produções, a sua importância no que diz respeito ao desenvolvimento da linguagem televisiva no Brasil, e o roteirista Euclides Marinho, que revela uma forte compatibilidade com o estilo rodriguiano. Por fim, passamos a análise da série em si, evidenciando os recursos estilísticos trabalhados pela equipe de criação da série, dirigida por Daniel Filho, descrevendo as estratégias de manipulação dos elementos de encenação e enunciação para manifestar o universo de Nelson Rodrigues, em especial sobre a composição visual e sonora, que sugerem uma aclimação ao estilo do autor.

A partir da realização desse percurso investigativo, pudemos levantar algumas considerações a respeito da manifestação do universo rodriguiano na televisão brasileira através da série *A vida como ela é*.

Ao realizar a contextualização da produção literária de Nelson Rodrigues, percebemos que o autor possui uma vasta produção literária distribuída em diversos formatos literários, mas principalmente, que o jornal, que foi sua principal ocupação profissional, reúne textos de uma produção menos valorizada academicamente do autor. Dentre eles está a coluna *A vida como ela é...*, sobre a qual encontramos poucos estudos acadêmicos. A partir dos estudos de Sábato Magaldi sobre a poética rodriguiana em sua obra maior, o teatro, observamos algumas estratégias estilísticas que o pesquisador considera destacáveis na construção poética da dramaturgia de Nelson Rodrigues. A partir dos estudos de Magaldi, pudemos compreender que a poética da dramaturgia de Nelson Rodrigues é pautada em um trabalho com a linguagem, privilegiando uma sensação de agilidade da leitura por meio de frases curtas, uma estrutura dialogada e a utilização de expressões coloquiais e gírias. Além disso, o pesquisador destaca como principal traço do estilo de Nelson Rodrigues a recorrência de núcleos expressivos, que ele demonstra pelo levantamento de certos temas e ocorrências dramáticas ao longo da obra teatral do autor. Esses temas parecem exercer uma função na obra rodriguiana que traz à tona um quadro de referências e críticas sobre o comportamento humano da sociedade da época, evidenciando as tensões existentes entre o público e o privado, entre o social e o íntimo.

A partir dessa observação da poética de Nelson Rodrigues no teatro, observamos a coletânea de textos escolhidos para a adaptação televisiva da coluna *A vida como ela é...* e verificamos a presença dos elementos destacados por Sábato Magaldi nos textos que inspiraram a série. Assim como na produção teatral, os textos analisados estão repletos de núcleos expressivos recorrentes como o adultério, a paixão, a família, o segredo, a morte, a hipocrisia, compondo um quadro de referências e críticas sobre o comportamento humano e social do período em que foi escrito, a década de 1950. Além disso, identificamos também uma potencialização dos recursos linguísticos que dinamizam a leitura do texto, característica utilizada pelo autor no teatro. Nos textos de *A vida como ela é...* eles

são trabalhados à exaustão devido à curta extensão do texto, aumentando ainda mais a agilidade na leitura. Dessa forma, os textos escolhidos para serem adaptados para a série de televisão apresentam algumas características que se destacam na produção rodriguiana, fazendo com que esses textos componham um quadro no qual identificamos a assinatura de Nelson Rodrigues através dos elementos presentes nas narrativas.

Ao mesmo tempo, vimos que Nelson Rodrigues se tornou uma fonte bastante valiosa de textos para o meio audiovisual, sendo um dos autores nacionais mais adaptados para o cinema e para a televisão. No cinema, os estudos de Ismail Xavier apontaram uma diversidade de interpretações e composições do universo rodriguiano ao longo dos anos, diferenças essas muitas vezes decorrentes do momento pelo qual passava o cinema nacional. Na televisão, os textos de Nelson Rodrigues ganharam força pelo conteúdo melodramático e popular, embora algumas vezes tenham sido barrados devido aos apelos da ordem sexual contidos nos textos.

Considerando então o quadro que desenhamos a respeito das características do estilo de Nelson Rodrigues presentes nos textos selecionados *de A vida como ela é...*, e a tradição da presença dos textos de Nelson Rodrigues no meio audiovisual, nos concentramos em esclarecer de que forma o meio televisivo se organiza para receber essas adaptações. Primeiramente, pudemos observar, principalmente por meio dos estudos de Raymond Williams, Lorenzo Vilches e Anna Maria Balogh, que o meio televisivo se estruturou de forma a compor uma grade de programação onde a emissão de programas é feita de maneira contínua e ininterrupta, organizada de modo a criar com os telespectadores uma intimidade e cotidianidade, principalmente por meio da repetição de fórmulas de sucesso e acordos estratégicos de programação com os anunciantes. A linguagem televisiva por sua vez se consolidou como uma amálgama de linguagens de outros meios artísticos e estratégias comunicativas, absorvendo formatos, tradições e profissionais de diversas áreas, o que compõe

um quadro híbrido no conjunto dos produtos criados e exibidos na televisão. Com isso, concluímos que cada programa está inserido em um contexto estrutural da televisão em sua época de exibição, respondendo a uma estratégia de captura de audiência proposta pela emissora, e se relacionando com tradições de programas do mesmo formato, mesmo horário, mesmo objetivo na grade de programação.

Com isso, examinamos a televisão da década de 1990, tanto através de literatura acadêmica especializada, quanto por meio dos relatórios do IBOPE e cadernos de televisão em jornais. Concluímos que a década de 1990 apresenta uma reestruturação da sociedade brasileira, principalmente no que se refere às questões do poder aquisitivo da população. Essa mudança social reflete no meio televisivo, exigindo das emissoras uma programação que atendesse à nova demanda do público. Isso resultou em uma popularização dos programas de televisão, principalmente no tratamento temático da programação. O apelo girava principalmente em torno na exploração do corpo e da sexualidade, atraindo o público através da polêmica gerada pelos temas tratados. Ao mesmo tempo, organizava-se também um movimento contrário, que pretendia não perder a audiência das classes da população que tinham um maior poder aquisitivo, e nesse momento migravam para as TVs pagas. Para esse segmento do público, a estratégia consistiu em valorizar a capacidade artística da televisão e investir em debates no campo da informação, modernizando o jornalismo.

A vida como ela é, enquanto série de televisão, é uma das novidades na programação da Rede Globo de Televisão no ano de 1996. A série ocupa um espaço tradicional reservado à teledramaturgia no programa de variedades Fantástico, o que lhe garante uma audiência que já está vinculada ao programa. Por se tratar de uma adaptação de um autor valorizado como um dos mais importantes no quadro cultural brasileiro, a série se apresenta como um produto de alto valor artístico e intelectual dentro da programação televisiva. Essa ideia de uma produção diferenciada no nível artístico é reforçada pela apresentação do elenco, que está acostumado a ser visto nas produções de maior prestígio da

programação, como minisséries e telenovelas das 21h, como Malu Mader, Antonio Calloni, Marcos Palmeira, Cássio Gabus Mendes, Guilherme Fontes, Débora Bloch, Tarcísio Meira, Tony Ramos e outros. A forma de produção da série, feita em película, e sistematicamente captada como uma produção cinematográfica, reforça esse sentido de uma produção diferenciada para ser apreciada no meio televisivo. Ao mesmo tempo, a narrativa de Nelson Rodrigues dá ao conteúdo da série um tom popular, aproximando-a do telespectador das classes C e D através de uma temática intimista e provocante, que reverbera nas instâncias do cotidiano social, como a família e o trabalho, comuns aos telespectadores da televisão - ainda que a temporalidade da série esteja afastada do período de exibição. Com isso, a série parece se estruturar na grade de programação da Rede Globo de Televisão como um elemento de dupla estratégia: ganhar os telespectadores proclamando o valor artístico diferencial que a série traz para a televisão, e ao mesmo tempo instigar o telespectador menos preocupado com o valor artístico por meio dos temas polêmicos e atrativos presentes nos textos de Nelson Rodrigues.

Assim, partimos para uma análise da estrutura interna da série, na qual pudemos perceber um trabalho minucioso da equipe de criação da série na tentativa de transportar para o meio televisivo uma interpretação dos textos de Nelson Rodrigues em *A vida como ela é*. Devido à extensa quantidade de episódio, selecionamos três que nos pareceram compor um quadro analítico interessante, tanto do ponto de vista da manifestação dos temas, quanto ao trabalho estético de construção de sentido através dos procedimentos de encenação e enunciação.

Dessa forma, ao longo da análise da série pudemos identificar a manifestação das principais características estudadas no primeiro capítulo desse trabalho através do tratamento criativo dado ao produto televisivo. Através da iluminação, do figurino das personagens, dos cenários, das posições de câmera, da atuação dos atores, do som ambiente e da música de fundo, as tensões expostas pelo enredo se intensificam. Para sugerir, potencializar ou criar efeitos

que direcionem o telespectador para essa sensação de imersão no universo rodriguiano, a série televisiva recebeu um cuidadoso trabalho com os elementos constituintes da cena.

A princípio, pudemos perceber que houve uma tentativa de manutenção do tratamento lingüístico peculiar dado por Nelson Rodrigues em seus textos de *A vida como ela é...* Começando pela duração de cada episódio, que é consideravelmente mais curta que dos quadros de ficção geralmente apresentados na televisão. Esse encurtamento favorece a exploração do texto de Nelson Rodrigues sem que seja necessário acrescentar muitos elementos à narrativa, concentrando os esforços em construir audiovisualmente o que está presente nos textos. Percebemos que o texto rodriguiano foi aproveitado tanto nos diálogos, quanto na fala do *narrador-over*, sendo inclusive explicitado pelo roteirista da série, Euclides Marinho, que houve um esforço em manter certas linhas do texto rodriguiano devido à riqueza expressiva que ele apresenta na sua composição, seja pelo ritmo, seja pelo impacto. Com isso, estabelecemos no campo sonoro o primeiro ponto de contato entre a série televisiva e o estilo apresentado por Nelson Rodrigues nos textos de *A vida como ela é...*: as falas da série, seja dos personagens, seja do *narrador-over*.

Ao mesmo tempo ainda no campo sonoro há a presença de outro elemento que colabora para a ambientação e a sugestão interpretativa da série: a música. Presente ao fundo de grande parte das cenas, a música dá o tom para a interpretação das cenas. O ritmo predominante do *jazz* e da *bossa* sugere um clima de constantes jogos de sedução e explora as tensões, causando uma sensação de expectativa sobre as resoluções das narrativas. Com a presença da música, há também uma sensação de suavização da narrativa, tornando-a mais fluída, como se o desenrolar do enredo acompanhasse o ritmo cadenciado da música. Ao mesmo tempo, por se tratar de uma música extra-diegética, ou seja, a fonte da música não corresponde a nenhum elemento do quadro, ela colabora com a sensação de suspensão do telespectador em um plano contemplativo do

enredo, localizando-o como intérprete e crítico das ações das personagens. Da mesma forma, a ausência da música intensifica o poder da imagem e dos sons diegéticos, como, por exemplo, na cena de “Fruto do amor” em que Abigail revela para Moema que está grávida. O silêncio momentâneo parece intensificar o impacto das palavras de Abigail, dando todas as atenções da banda sonora para aquela revelação.

Além dos elementos sonoros, a composição visual da série também estimula certos procedimentos interpretativos para o telespectador. O figurino, por exemplo, pouco citado no texto de partida, é explorado na construção audiovisual para exercer funções representativas de classes sociais, ídolos, estado de espírito e comportamento, dando ao telespectador pré-conceitos para que ele interprete o desenrolar das ações daquele personagem. Simples oposições no figurino como um nó de gravata devidamente apertado e um frouxo podem indicar o nível de seriedade de determinado personagem na cena. Da mesma forma, os decotes e comprimento de saias e vestidos nas roupas femininas, sugerem o grau de ousadia da personagem. Em “O monstro”, por exemplo, o contraste da roupa de Sandra com o de suas irmãs representa também o contraste de caráter entre as personagens. Sandra é mais ousada e atrevida, usa vestido decotado, de tecido leve e quase transparente. Suas irmãs usam vestidos de tecido pesados e mais compridos, representando a seriedade e o pudor. Essa projeção de personalidade não é falada pelo narrador, mas é sugerida pela narração da câmera. Esse tipo de construção cria parâmetros interpretativos para as personagens, encaminhando a interpretação do telespectador a respeito delas já a partir da sua construção visual.

No campo visual observamos que o direcionamento da câmera também se destaca na construção das sensações exploradas pela narrativa. O direcionamento e o recorte apresentados pelo plano visual constroem o foco de atenção do telespectador, a câmera exerce a função narrativa, dirigindo o olhar do telespectador para detalhes que colaboram para revelações do enredo e que

potencializam as sensações de tensão, desejo, dilema, reflexão. Percebemos que a série televisiva se vale do artifício da câmera para dividir com o *narrador-over* a responsabilidade de expor ao telespectador as entrelinhas da narrativa. A câmera revela olhares desejosos, detalhes provocativos, atitudes hipócritas. Algumas vezes até explicitando o que no texto não há tempo para relatar. É o caso apresentado em “O monstro”, no qual o comportamento de Sandra não é explorado no texto de partida até o momento que ela interrompe Dr. Guedes durante a surra em Bezerra. No episódio televisivo, a câmera se aproxima algumas vezes de Sandra, mostrando olhares de esguelha que ela lança para os cunhados e a dissimulação com que ela enfrenta a situação crítica da família. Identificamos que o uso desse recurso transfere a carga dramática à ação das personagens, onde a inserção do narrador fica um pouco mais restrita ao direcionamento do julgamento, e as ações descritas pelo narrador nos textos de partida são conduzidas pelo “narrador-câmera” que estabelece um diálogo direto com o olhar do telespectador, construindo o sentido da obra através do agenciamento dos elementos constituintes do quadro, ou seja, construindo a narrativa por meio da encenação. Ao tratar, por exemplo, da tensão causada pelo desejo sexual, há sempre uma aproximação daquele que vê com o objeto de seu desejo por meio da intercalação de planos fechados dos dois lados. Em “Fruto do amor”, quando Flávio chega em casa e é abordado por Abigail, a imagem se aproxima em *close*, tanto do rosto de um quanto do rosto de outro, enquanto Flávio parece lutar contra a própria consciência entre beijar ou não a boca de Abigail. O mesmo acontece instantes depois, quando Abigail oferece o seio para que ele beije, o plano em *close* de Flávio é intercalado com o plano detalhe do seio de Abigail, aproximando o olhar de Flávio com seu objeto de desejo imediato. Esse recurso também foi observado em “O monstro” quando a família está reunida na sala à espera da chegada de Dr. Guedes, o plano geral mostra Sandra sentada a certa distância de Maneco. Momentos depois, um plano próximo de Maneco olhando na direção da cunhada é seguido por um plano fechado em movimento que percorre detalhes do corpo de Sandra, potencializando a sensação de desejo

entre o personagem e o corpo da cunhada.

A iluminação também é um elemento bastante demarcado na construção de sentido da série. A presença de sombras duras, faixas de luz direcionadas e tons de cores demarcados pela iluminação desenham, a partir do cenário, expectativas de recepção para as cenas. Um movimento observado é a diminuição da iluminação conforme o tema tratado vai adentrando o universo particular ou os dilemas internos das personagens, criando uma sensação de isolamento dos personagens ao deixar os elementos do cenário indefiníveis, como vimos acontecer na cena final de “O monstro”, onde todo o banheiro está mergulhado nas sombras e apenas a silhueta do casal é vista com nitidez, indicando se tratar de um momento sigiloso entre Bezerra e Sandra. Ou ainda na passagem de “O decote” na qual Aderbal está sentado no sofá, chorando sozinho, onde o mesmo tipo de recurso é utilizado para indicar o sofrimento de Aderbal com seus pensamentos, sensação potencializada ao intercalar imagens de Clara com os amantes, dando a impressão de que essas imagens estão passando na cabeça de Aderbal. Dessa forma, a iluminação sugere ao telespectador uma sensação de incursão no interior da personagem, podendo assim avaliar seus debates e dilemas internos.

A série televisiva utiliza o recurso de digressões temporais para acelerar uma narrativa, ou mesmo para retroceder e explicar por meio de *flashback* narrativo uma situação exposta no presente narrativo. Na série televisiva, o *narrador-over* normalmente introduz essas digressões por meio da sua fala. E para reforçar esse efeito de recorte temporal, há também efeitos de transição de planos e iluminação que colaboram com a sensação de adiantamento ou inserção de um fato passado. Destacamos o uso desse recurso na análise do episódio “O decote”, ao inserir as cenas da briga de D. Margarida com Clara no passado no meio da cena da visita de D. Margarida à casa do filho, realizando a transição das duas cenas por meio de um *crossfade*. No episódio “O monstro”, esse recurso também aparece na representação do tempo passado durante a conversa de Dr. Guedes e

a esposa, quando ela lhe explica o que havia acontecido durante o dia na casa. Junto com o *crossfade*, há também um plano do exterior da casa cuja iluminação apresenta um tom azulado, indicando o anoitecer, sendo que algumas cenas antes, a imagem mostrou a chegada de Dr. Guedes na casa da família e o dia ainda estava claro.

Notamos, portanto, que há no processo criativo da série um trabalho minucioso de construção de sentido a partir dos elementos audiovisuais. Essa construção está toda voltada para ambientar a série dentro de um clima propagado pelo universo rodriguiano descrito em *A vida como ela é...* A série traduz tensões entre público e privado, entre paixões e desejos na forma de contrastes entre luz e sombra, entre som e silêncio, entre a fala e a imagem, compondo um universo de sensações desencadeadas pelas estratégias criativas de materialização do estilo rodriguiano.

Assim, concluímos que há um esforço despendido pela equipe de criação de *A vida como ela é*, liderada por Daniel Filho, no sentido de caracterizar a série a partir de recursos audiovisuais que permitam identificar o estilo rodriguiano presente nos textos selecionados da coluna jornalística. A iniciativa investe na qualidade artística ao inovar utilizando película, recursos fotográficos e estratégia de produção semelhante à cinematográfica, e ao resgatar um autor considerado fundamental no desenvolvimento da dramaturgia moderna brasileira, evidenciando suas principais características através do tratamento da composição visual e sonora, que dão forma a temáticas que instigam a curiosidade e o julgamento moral, ocupando um quadro especial em um programa vitrine da maior emissora do país. Essa iniciativa cumpre também os interesses da Rede Globo de Televisão, que naquele período sofre com a perda de audiência para as TVs por assinatura e para as emissoras mais populares, ao estabelecer um padrão de qualidade artística sem deixar de ser popular. Essa qualidade artística aliada à temática popular não deixa de remeter às produções rodriguianas, que trabalhavam o cotidiano humano, mas recheadas de reflexões e considerações

críticas a respeito da sociedade brasileira. Dessa forma, a série *A vida como ela é* se destaca no cenário televisivo ao apresentar para o telespectador uma leitura do estilo rodriguiano apresentado em sua produção menos estudada, mas que ainda assim nos permite identificar as principais características do autor traduzidas para a linguagem televisiva.

Referências*

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BALOGH, Anna Maria. *O Discurso Ficcional na TV*. São Paulo: Edusp, 2002.

BECKER, Beatriz. "O sucesso da telenovela *Pantanal* e as novas formas de ficção televisiva" in: RIBEIRO, Ana Paula Goulart & SACRAMENTO, Igor & ROXO, Marco (orgs). *História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2011.

BERQUÓ, Elza Salvatori. - "Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica", in: SCHWARZ, Lilian (org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998

BRITTOS, Valério Cruz. "Os 50 anos da TV brasileira e a fase da multiplicidade da oferta". *Observatório*. Lisboa, v.1, maio, 2000, p. 47-59. Disponível em: <http://www.obercom.pt/content/34.np3>. Acessado em: 18/10/2011.

BRITTOS, Valério Cruz & SIMÕES, Denis Gerson. "A reconfiguração do mercado da televisão pré-digitalização" in: RIBEIRO, Ana Paula Goulart & SACRAMENTO, Igor & ROXO, Marco (orgs). *História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2011.

CARMONA, Ramón. *Como se comenta um texto fílmico*. Madri: Cátedra, 1991.

CARVALHO, Fábio Almeida de. *A vida como ela é... Seu lugar e função na obra de Nelson Rodrigues*. Teresina: Edições Não-Ser, 2001.

CASSETTI, Francesco & CHIO, Frederico di. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós, 1999.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Televisão – Ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2004.
- FILHO, Daniel. *O Circo Eletrônico: Fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GAUDREAU, André & JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UNB, 2009.
- GOMES, Ângela de Castro. "A política brasileira em busca da Modernidade: na fronteira entre o público e o privado", in: SCHWARZ, Lilian (org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.
- GOMES, Marcelo Bolshaw. *Interpretando Nelson Rodrigues*. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. 2010. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acessado em: 23/11/2010.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988.
- GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Literatura em televisão : uma historia das adaptações de textos literarios para programas de TV*. Campinas, SP: [s.n.], 1995.
- HAMBURGUER, Esther. "Ano de 1996 será decisivo para a TV no país". *Folha de São Paulo*, 01 jan. 1996. Ilustrada, p.5.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo; Senac, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2ª Edição. 2010.
- MARTINI, Sílvia Rosana Modena. *O IBOPE, a opinião pública e o senso comum dos anos 1950: hábitos, preferências, comportamentos e valores dos moradores dos grandes centros urbanos brasileiros (Rio de Janeiro e São Paulo)*. Campinas, SP: [s.n.], 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000789691&opt=1>. Acessado em: 12/12/2011.
- MARTINS, Maria Helena Pires. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- MATTOS, Sérgio. *História da Televisão Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MARINHO, Euclides. *Autores: histórias da teledramaturgia*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PETRECA, Paula Carolina. "O retrato rodrigueano na TV: Uma trajetória através dos formatos de teleficção". *Comunicação & Inovação*. São Caetano do Sul, v.7, n. 13, p. 39-49, 2006. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/651/497. Acessado em: 27/08/2011.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart & SACRAMENTO, Igor & ROXO, Marco (orgs). *História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2011.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart & SACRAMENTO, Igor. "A renovação estética da TV" in: RIBEIRO, Ana Paula Goulart & SACRAMENTO, Igor & ROXO, Marco (orgs). *História da Televisão no Brasil: do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2011.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. *A vida como ela é... - O homem fiel e outros contos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1987.

SOBRINHO, José Bonifácio de Oliveira. *O livro do Boni*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

VILCHES, Lorenzo. "Play it again, Sam". *Anàlisi : quaderns de comunicació i cultura*. Barcelona, v.09, p. 57-70, 1984. Disponível em: <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n9p57.pdf>. Acessado em: 28/11/2011.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. Glasgow: Fontana/Collins, 1979.

WOLF, Mauro. "Géneros y Televisión". *Anàlisi : quaderns de comunicació i cultura*. Barcelona, v.09, p. 189-198, 1984. Disponível em: <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n9p189.pdf>. Acessado em: 28/11/2011.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Bibliografia Geral

Ficha técnica da obra:

Título: A vida como ela é

Ano de Produção: 1996

Bitola: 35mm

Ano de Lançamento do DVD: 2002

Distribuição: Som Livre

Duração: 450 min

Produção: Rede Globo de Televisão

Direção Geral e Produção: Daniel Filho

Roteiro Adaptado por: Euclides Marinho, Denise Bandeira, Carlos Gregório e Nelson Rodrigues Filho

Direção: Daniel Filho e Denise Saraceni

Fotografia: Edgar Moura

Cenografia: Mário Monteiro

Figurino: Marília Carneiro

Elenco: Antonio Calloni, Cássio Gabus Mendes, Cláudia Abreu, Débora Bloch, Giulia Gam, Guilherme Fontes, Isabela Garcia, José Mayer, Leon Góes, Maitê Proença, Malu Mader, Marcos Palmeira, Tony Ramos.

Bibliografia

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, dijunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 1996.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz – a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2009.

CARVALHO, Elizabeth & KEHL, Maria Rita & RIBEIRO, Santusa Naves. *Anos 70: Televisão*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

CLARK, Walter. *O campeão de audiência*. São Paulo: Best Seller, 1991.

CORNER, John. *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Clarendon, 1999.

CREEBER, Glen. *Tele-visions: an introduction to television studies*. Londres: British Film Institute, 2006.

DAVIS, Glyn & DICKINSON, Kay. *Teen Tv: genre, consumption and identity*.

Londres: British Film Institute, 2008.

DUARTE, Elizabeth Bastos & CASTRO, Maria Lilia Dias de. *Televisão – Entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. *Televisão – Entre o mercado e a academia II*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

FILHO, Daniel. *Antes que me esqueçam*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

FISKE, John. *Television Culture*. Londres: Methuen, 1987.

GRAY, Jonathan. *Television Entertainment*. Londres: Routledge, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 2008.

MANZONI, Roberto. *Os bastidores da televisão brasileira*. Osasco: Novo século, 2005.

MIRANDA, Ricardo & PEREIRA, Carlos Alberto M. *Televisão, as imagens e sons: no ar, o Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MULVEY, Laura. *Visual And Other Pleasures*. Londres: Palgrave Macmillan, 2008.

_____. *Fetichism and Curiosity*. Londres: BFI/Indiana Un. Press, 1996.

NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. São Paulo: Edusp, 2002.

PELLEGRINI, Tania. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, in AGUIAR, Flavio & JOHNSON, Randal & XAVIER, Ismail (orgs). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2001.

PEREIRA, Paulo Gustavo. *Almanaque dos seriados*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

REIMÃO, Sandra. *Em instantes: notas sobre programas na TV brasileira (1965 – 2000)*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2006.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

THOMPSON, Robert J. & BURNS, Gary. *Making Television – Authorship and the Productions Process*. Nova Iorque: Praeger, 1990.