

De Nelson Rodrigues a Leon Hirszman: a saliência da tragédia no filme *A falecida*

Anna Carolina Botelho Takeda*

Resumo: Propõe-se neste artigo realizar uma análise do filme de Leon Hirszman, *A falecida* (1965), estabelecendo uma breve comparação com a peça homônima de Nelson Rodrigues escrita em 1953 na qual a narrativa cinematográfica é baseada. Observam-se as técnicas utilizadas por Leon Hirszman para salientar tensões sociais que não estavam tão evidentes no texto dramático. A análise do movimento de câmera é o recorte encontrado para comprovar esse aspecto, já que é por meio dele, em grande medida, que o diretor produz tal efeito.

Palavras-chave: Leon Hirszman; Nelson Rodrigues; tensões sociais; movimento de câmera.

Résumé: On se propose dans cet article de faire une analyse du film de Leon Hirszman *A Falecida* (1965), en faisant une brève comparaison du film avec la pièce homonyme de Nelson Rodrigues, écrite en 1953, sur laquelle la narration cinématographique est basée. L'analyse permet de voir quelles sont les techniques utilisées par le réalisateur pour accentuer dans l'adaptation du texte théâtral les tensions sociales qui y sont présentes, mais qui n'y sont pas mises en valeur. L'analyse des mouvements de caméra est l'angle utilisé pour étudier cet aspect, puisque c'est en grande partie par elle que le réalisateur produit cet effet.

* Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em andamento no Departamento de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Mestrado – Université de Sorbonne Nouvelle. Email: annacbt@hotmail.com

Mots clés: Leon Hirszman ; Nelson Rodrigues ; tensions sociales ; mouvements de caméra.

Propõe-se neste artigo realizar uma análise do filme de Leon Hirszman, *A falecida* (1965), estabelecendo uma breve comparação com a peça homônima de Nelson Rodrigues, escrita em 1953. A primeira questão levantada para a concretização deste trabalho é: por que Leon Hirszman decide filmar a peça *A falecida*, de Nelson Rodrigues? Esse questionamento é colocado, principalmente, por causa da aparente divergência temática e estética que existem entre a obra do cineasta e do dramaturgo, já que Leon Hirszman, até o momento da realização de *A falecida*, inclina-se à elaboração de filmes cujos assuntos centrais são os problemas acarretados pelo subdesenvolvimento nacional e as lutas políticas necessárias para converterem tal situação, ao passo que Nelson Rodrigues privilegia temas voltados para o interior da vida doméstica, sobretudo, a partir do erotismo, da traição e do casamento.

Em *É bom falar*, livro organizado por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil a partir de depoimentos e entrevistas concedidos por Leon Hirszman, encontra-se uma pista para tal resposta. O diretor declara que a peça de teatro lhe remetia a um cotidiano familiar, reminiscência de sua infância pobre no subúrbio carioca. Assim, num primeiro momento, a escolha da adaptação parece estar relacionada a motivos de cunho afetivos para o diretor, mas que, numa análise mais profunda, revela íntimas ligações com o seu projeto cinematográfico. Ele declara: “Em *A falecida* encontrei minha convivência com o subúrbio, o desemprego, a alienação, a presença do futebol, valores que me eram muito próximos. Por isso me apaixonei por ela e quis filmá-la”. Diante disso, constata-se que Leon Hirszman observa na peça de Nelson Rodrigues elementos que não estavam em destaque no seu enredo, uma vez que não denota,

num primeiro momento, atenção para o tema central da peça – o adultério e a obsessão de Zulmira pela própria morte –, mas para os aspectos culturais e os problemas habituais da classe trabalhadora brasileira que se mantinha em situação econômica instável e distante das decisões políticas mesmo em meio ao processo de modernização do país. Daí, para melhor visualizar as diferenças presentes entre as obras de Leon Hirszman e Nelson Rodrigues, é importante ressaltar que o projeto cinematográfico do diretor define-se em meados da década de 1960 com sua participação intensa nos Centros Populares de Cultura (CPC), que incentivavam a produção cultural como forma de fortalecer o pensamento revolucionário. Portanto, é exatamente por se ter noção da compreensão de Leon Hirszman da arte como instrumento político que causa certo estranhamento inicial sua escolha pela adaptação de uma peça cuja temática parece distanciar-se de tais propósitos.

As preocupações do diretor giravam em torno da descoberta de novas formas estéticas capazes de representar as transformações nacionais. Para Marcelo Ridenti, imperava nos projetos culturais mais significativos dos anos 1960 e 1970, período em que o filme *A falecida* é elaborado, uma perspectiva romântica revolucionária que valorizava “acima de tudo a vontade de transformação, a ação do ser humano para mudar a História, num processo de construção do homem novo” (RIDENTI, 2000, p. 24), impulsionando, desta forma, as produções artísticas capazes de educar esse homem. Em comunhão com o seu tempo, Leon Hirszman incorpora esse romantismo revolucionário e suas obras são marcadas por uma estética radical atenta à libertação do homem, responsável por criar uma atmosfera que exigia do espectador a construção do conhecimento durante a cena.

Para perceber essa sua característica, é importante ressaltar que, embora participante da ala mais radical do CPC, o diretor não

concordava com o que pregava o grupo, ou seja, a arte como mero instrumento da revolução. Para ele, a estética, tratada como política, transformava-se em produto de um discurso artístico meramente panfletário. Ao contrário disto, ele procurava a conciliação dos antagonismos para o nascimento de uma arte, ou melhor, de um cinema revolucionário, no qual a revolução era vista também em suas formas estéticas. A contradição principal do CPC, segundo o cineasta, estava na ausência da liberdade para o artista submetido ao dirigismo, pois, deste ponto de vista, ele só seria valorizado na medida de sua eficácia política, fator que limitava a exploração das próprias técnicas cinematográficas. Assim, comprova-se que as escolhas de Leon Hirszman estavam vinculadas ao desejo do entendimento do homem diante de sua circunstância histórica, e não apenas à vontade de construir uma ficção simplista cuja finalidade era meramente a educação política.

De acordo com alguns depoimentos encontrados acerca de Leon Hirszman, pode-se perceber que, mesmo diante da politização do Cinema Novo, ele era, entre os seus representantes, o que mais se engajava nas questões políticas, posição que estará refletida em suas escolhas estéticas. Um exemplo disso é a declaração do diretor sobre a necessidade de um cinema da dialética, das contradições, dos embates iluminadores que produziriam conhecimento, para formular um cinema político. A maneira totalizadora de entender o mundo pela dialética e o interesse no choque dos antagonismos são frutos de amplos estudos do cineasta relacionados às teorias marxistas e à aplicação do que estudava nas suas produções.

Em contrapartida a esse posicionamento artístico vinculado aos discursos produzidos pela esquerda, Nelson Rodrigues assume, grosso modo, outra postura e declara em diversas crônicas, diante da radicalidade do engajamento confesso dos movimentos artísticos e intelectuais da época, o seu reacionarismo. Embora conhecido pelo

apoio dado ao governo militar e contra o comunismo – que julgava amputar as liberdades individuais –, a obra do dramaturgo transcende os rótulos ligados ao conservadorismo. Em suas peças, tanto revoluciona o gênero teatral, o que leva Sábato Magaldi a julgá-lo como o inaugurador do teatro moderno no Brasil, quanto renova a tópica das produções do período. A maneira como elabora a sexualidade das personagens, por exemplo, principalmente das mulheres, chama a atenção pelo seu vanguardismo e suas personagens femininas simbolizam o rompimento do *status quo*. Em muitas peças, elas até mesmo abandonam seus maridos e vão buscar a realização sexual em detrimento da manutenção da moral burguesa que as aprisionam. A vida conjugal, com seus princípios e estabilidades, é violada pelo desejo pulsante que obriga a interrupção do fluxo previsível da tradição.

Assim, diante dessas distintas perspectivas artísticas, foi necessário levantar o questionamento em relação à adaptação de Leon Hirszman da peça *A falecida* para entender como o diretor encaminhou a direção do texto dramático de Nelson Rodrigues e quais as alterações realizadas nesse procedimento, ao projetar um filme em que as discussões que lhe eram caras, sobretudo as políticas, pudessem ser mantidas. Visto que o diretor não pretendia fazer uma arte politicamente didática, tinha em mãos uma obra desafiadora em que a discussão política deveria surgir de um enredo em que prevaleciam as agruras de uma mulher suburbana atormentada pela culpa de ter vivenciado um caso extraconjugal e o seu desejo de vingança – que se daria com a própria morte. Ao analisar o conjunto da obra de Leon Hirszman, Ismail Xavier conclui que, posterior à realização de *A pedreira de São Diogo*, o primeiro curta-metragem do diretor, há a existência de uma produção cinematográfica adversa à construção de caricaturas e ações dogmáticas, preferindo pelo “estudo em profundidade, de certas personagens em cenário de crise e dissolução [...]” (XAVIER, 2012, p. 257).

Preocupado em entender a totalidade humana, Leon Hirszman busca a dramaturgia de Nelson Rodrigues, que, segundo Sábado Magaldi, realiza como poucos dramaturgos “um espectro tão amplo de preocupações” e aborda com complexidade temas “psicológicos, existenciais, sociais e estilísticos” (1993, p. 12), porque se identifica com tais produções não somente de forma afetiva, como sugerido por ele mesmo em depoimento sobre a peça *A falecida*, mas também de forma estética. Desse modo, respondendo ao questionamento preliminar sobre a escolha do diretor pela adaptação dessa peça, tem-se a constatação de que, para além de uma aparente divergência inicial, as produções artísticas de ambos possuem diversas afinidades, sobretudo, diante da urgência de entender e desvendar a complexidade humana aos espectadores.

Apesar disso, mesmo diante dessa necessidade de representar a totalidade humana, como sugerida por Ismail Xavier, defende-se que o ponto de partida da adaptação de Leon Hirszman é a ênfase dada às tensões sociais que julga necessárias para o amadurecimento da consciência humana. Para assim o fazer, o cineasta, ao contrário de Nelson Rodrigues, transforma o texto de *A falecida*, cujo absurdo rende-lhe um efeito tragicômico, num filme de tonalidade trágica como forma de salientar as relações conflituosas existentes entre classes distintas e denunciar as mazelas ocasionadas pela desigualdade social e a reificação acentuada decorrente do avanço da modernização da sociedade brasileira.

Para criar tal efeito, segundo Ismail Xavier, o cineasta “evita a modulação tragicômica e opta de forma radical pelo sério-dramático” ao descartar “a velocidade cinematográfica” habitual das peças de Nelson Rodrigues e insistir na exposição de Zulmira quando adensa a “exposição do movimento interior da personagem” (2003, p. 176). Atentando-se a tal observação, esta evidência sobre a protagonista será entendida como forma de o diretor chegar a sua questão pri-

meira, já que a mulher é a representação da frustração das classes populares oprimidas, em que sua rebeldia concretiza-se num projeto de vingança sem sentido.

No texto de Nelson Rodrigues, no entanto, predomina o melodrama e a obsessão de Zulmira é representada de modo a ridicularizar suas ações. A personagem é uma caricatura da mulher suburbana imersa num universo cristão em que prevalece a culpa. O dramaturgo a constrói como uma pobre coitada, mas não se chega a captar o que há de negativo nisto. Sua composição psicológica é marcada pela superficialidade que, por sua vez, não desperta emoção e compaixão suficiente no espectador a ponto de inibir o risível que há em sua constituição. Porém, ao contrário desse humor proveniente da peça, o cineasta busca transpô-la para as telas reconstruindo seus traços de personalidade. Para isso, ele escasseia os movimentos de câmera como forma de radicalizar o funesto que está presente na obra original e evidencia a imobilidade existente na vida das personagens decorrente de sua condição de oprimidos.

Uma câmera estática. Imobilidade social?

O filme começa com um plano frontal aberto em um prédio e visualiza-se uma pessoa distante caminhando na calçada. Outro plano surge e é possível ver com maior nitidez essa personagem. Num terceiro plano, tem-se o primeiro movimento de câmera, perseguindo num plano mais fechado, os passos da personagem que se apresenta – Zulmira. Ela entra numa casa empobrecida e espera ser atendida pela cartomante que tenta organizar a vida familiar antes de começar a jogar as cartas.

Neste jogo, Zulmira tem a confirmação do perigo que a prima Glorinha representa em sua vida, mas retém qualquer comentário para sair à rua; é aí que o espectador flagrar seu desconforto. Ela

hesita para que lado deve ir e, decidindo, parte para sua caminhada perseguida por uma câmera em movimento. Muda-se o plano e a câmera agora está à frente de Zulmira, capturando seu olhar. A mulher anda com olhos inicialmente baixos, mas à medida que se aproxima das lentes, esse olhar vai se firmando. Já em plano americano, Zulmira demonstra imponência e insubordinação por parecer não se inibir diante dessa observação insistente. Olha fixamente e o espectador é levado a conhecê-la mais de perto, num momento de intimidade com a personagem.

Seu rosto ocupa quase todo o quadro e, nos poucos planos realizados, presente-se a atmosfera da narrativa. A lentidão da câmera, o silêncio e a construção da *mise-en-scène* empobrecida revela que Leon Hirszman enfatiza o realismo existente na peça de Nelson Rodrigues. Segundo Jean-Claude Bernardet, “[...] os objetos da casa



Figura 1 - Rosto de Zulmira

Fonte: A Falecida (1965)

são tristes e degradados, nas ruas as paredes estão estragadas; chove. As coisas e as pessoas, todas decadentes. A fotografia cinza, os planos demorados traduzem o ritmo arrastado desse mundo que se vai aos pedaços” (1967, p. 87). O cineasta prioriza explorar as dores e as tormentas vivenciadas no íntimo da personagem, silenciando, em grande medida, as vozes paralelas existentes no texto teatral. O coro, assim como se pode chamar a participação da fala de outras personagens, e que definem o tom proverbial da peça, desaparece, cedendo lugar a uma insistente observação da câmera em Zulmira como esse apontado logo no começo do filme.

Além disso, a câmera acompanha Zulmira em sua caminhada para a casa, mostrando o espaço público pelo qual circula. O trem, a estação de trem, a passagem subterrânea e, por fim, a viela de um bairro periférico do Rio de Janeiro. Essa câmera está estática, mas revela a única coisa que fica em movimento na ação: o corpo da protagonista. Nessa sequência de planos observa-se a andança da mulher, que ajuda o espectador a ambientar-se à paisagem pública e ao universo precário das personagens.

Após esse breve episódio de Zulmira na cartomante e no trajeto para a casa, quem aparece em cena é Tuninho, seu esposo. O lugar escolhido por Leon Hirszman para apresentá-lo é um grande galpão com oito mesas de sinuca, repleto de homens que discutem os jogos de futebol. Ele, em disputa com outra personagem, defende, de forma inflamada, a vitória certa do Vasco, e completa, batendo a mão no bolso, que se tivesse dinheiro apostaria nesse resultado. Interessante notar que nessa cena inicial, para enfatizar o grande lema da vida de Tuninho e como seu destino corre de acordo com a sorte típica dos jogos, sem projetos e perspectivas, Leon Hirszman escolhe uma sala de sinuca em que as personagens jogam, discutem sobre o jogo de futebol e fazem uma aposta para o seu resultado. Tem-se uma espécie de *mise en abyme* narrativa

referente ao jogo para sublinhar sua obsessão que é reforçada pelo uso de uma câmera com a qual, pela profundidade de campo e escassa mobilidade, amplia-se a perspectiva da imagem e fornece ao espectador a sensação de multiplicação das mesas de sinuca dentro do salão. Estão no salão de jogos, discutindo outro jogo e jogando com os seus resultados.

O jogo é mais importante para Tuninho que a condição financeira problemática. Em meio a essa argumentação exaltada, informa estar desempregado: “Estou desempregado, quer dizer, na última lona” –, e que não possui dinheiro para a aposta, mas mesmo assim, sem diminuir o ritmo do discurso, continua a defender o seu time e não lamenta mais sobre sua condição. A empolgação de Tuninho não é cortada pela revelação das dificuldades de sua realidade, que dribla dando continuidade à defesa apaixonada de seu time, mas sim pelos presságios de uma diarreia decorrente de um pastel que comera anteriormente. Seus gestos imponentes cedem lugar a contrações angustiantes e essa junção de opostos revela a ironia discreta que tece as ações da narrativa.

Até esse momento, o casal é representado separadamente e o encontro de ambos em cena se dá na porta do banheiro de casa. Tuninho, com diarreia, bate insistentemente na porta onde está Zulmira. Nessa primeira cena em que aparecem juntos não há sentimentalismo, não há afetividade entre as personagens como casal; o que se tem é apenas a disputa por um banheiro para que o marido suavize seus males intestinais – o encontro é ridículo, sem idealizações, unem-se em cena em disputa pelo banheiro.

Os planos são abertos e a câmera não focaliza a fisionomia da personagem, mas o cenário em que ela se encontra. O banheiro localiza-se no quintal da casa (como era costume nas casas suburbanas), as paredes estão com as pinturas gastas e a janela leva uma grade de ferro. Tuninho senta na escada para esperar Zulmira sair

e um enquadramento em *plongée* aumenta a impressão de que ele sofre. A comicidade seria esperada, mas a configuração dada a esse momento permite que se observe a precariedade do espaço e não somente a aflição de Tuninho.

Leon Hirszman atenta-se para mostrar em cena o lugar e as marcas de sua estagnação: o posicionamento da câmera bem como o seu contido movimento são os instrumentos para ressaltá-la. Desvia o olhar das faces das personagens para a totalidade dos espaços representados, e assim o faz como estratégia para compô-las sem que elas precisem verbalizar a penúria de suas condições. No livro *Revolução do cinema novo*, o cineasta Glauber Rocha analisa essa capacidade do diretor em utilizar a cenografia como “personagem ativo” da ação, sem que ela seja mero artifício de composição: “A cenografia [nos filmes de Hirszman] não é uma decoração, mas um objeto que, mudo, é tão importante como os atores” (ROCHA, 2004,



Figura 2 - Tuninho esperando para ir ao banheiro

Fonte: *A Falecida* (1965)

p. 146 – grifo nosso). Inserir-los na trama, Zulmira na casa pobre da cartomante, sem nenhuma espécie de caracterização jocosa ou caricatural desse espaço e Tuninho no galpão de jogos, sem ornamentos que demonstrem ostentação, é uma maneira de potencializar as características das próprias personagens e de suas relações, já que elas estão, assim como observa Glauber Rocha, em simbiose com esses locais capturados pela câmera.

Há um desequilíbrio entre a aparição de Zulmira e as outras personagens, uma vez que a câmera insiste em retratá-la. Tuninho é inicialmente mero ouvinte de suas paranoias, aparecendo em cena de forma secundária. Com o intuito de exprimir a fraqueza desta personagem, o diretor constrói alguns planos em que se mostra de costas para o espectador ou em posição que revela a sua mesquinhez. Porém, para entender como a câmera está preocupada em capturar a opressão vivida pela família, numa cena específica em que dialoga



Figura 3 - Zulmira e Tuninho

Fonte: A Falecida (1965)

com a esposa, o foco volta-se para ele, pois revela sua batalha em busca de um emprego. Ou seja, a câmera que estava centrada em Zulmira desvia-se para que possa denunciar a dificuldade de se conseguir um emprego, o que comprova que ela é estrategicamente pensada para destacar o que, originalmente, no texto de Nelson Rodrigues, não possuía tais relevâncias.

Constata-se, portanto, a partir da breve análise de momentos diversos da narrativa, que ao retratar a vida doméstica do casal, o cineasta prioriza os movimentos de câmera exíguos. Mesmo quando ocorrem, acontecem lentamente, pois se há *travelling* ou câmera na mão, a locomoção não incita velocidade. Além disso, para despertar a ideia de vagareza e estagnação, não existem muitos cortes. O filme apresenta poucos planos, numa simulação da visão unifocal típica do teatro. A perspectiva dada à ação se estabelece, sobretudo, de um ponto de vista (com poucas exceções) desse narrador que deseja capturar a ação.

Não se pode desconsiderar, no entanto, que esse estilo predominante no filme faz parte também de uma condição de sua produção, mas que contribui em grande medida para o seu apreço estético. Como sugerido em muitos relatos dos cineastas e estudiosos desse período, o diretor não dispunha de uma estrutura que permitisse a construção de planos em que sucedesse uma visão multifocal, pois, assim como ocorria na maioria das produções do cinema nacional independente, a escassez de recurso era a lógica. Retomando as ideias presentes no manifesto “A estética da fome”, de Glauber Rocha, nota-se que essa escassez de recursos, por sua vez, é julgada por ele como um fator que colaborou para o enriquecimento das obras realizadas no período, porque reforçou formalmente o que era a temática principal das realizações: a fome brasileira no sentido de empobrecimento e miséria estrutural do país. Desse modo, pode-se confirmar esse enriquecimento estético dessas produções com a

análise do filme *A falecida*, cuja precariedade técnica corroborou para salientar a imobilidade social das personagens.

A traição – uma fissura na estagnação.

Musicalidade e movimento

Outro momento interessante para analisar a intenção dessa câmera é quando Zulmira arruma, como amante, um homem considerado milionário por possuir uma grande frota de ônibus. Em contraposição à tonalidade dada pelo diretor à vida do casal, tem-se o *flashback* festivo da traição relatada pelo amante, Pimentel, ao marido quando este vai buscar o dinheiro para o enterro, já que ao morrer e desejar uma pomposa cerimônia fúnebre, a mulher designa ao marido desempregado que este peça, o dinheiro para a empreitada, ao amante. Dizendo-se primo da esposa, pede a soma calculada por ela e enfrenta a resistência de Pimentel ao pagamento, que o questiona sobre a existência do marido, sugerindo ser esta a responsabilidade do mesmo. No decorrer da conversa, desconhecendo a verdadeira identidade de Tuninho, ele começa a contar-lhe como ocorrera o caso amoroso. A câmera atenta-se ao olhar reflexivo de Pimentel dizendo lentamente: Zulmira! Abre-se um novo plano em que a tudo parece distinguir-se daqueles anteriores. Tem-se uma câmera fluída, atenta aos pedestres que caminham pelo calçadão do centro da cidade como se ela fosse o olhar do próprio Pimentel, narrador da história. Esta câmera entra pela sorveteria e segue até o banheiro onde se encontra com Zulmira. Fixa-se atentamente na mulher, fechando em seu rosto. Uma melodia bucólica completa a ação. Beijam-se sem dizer uma palavra enquanto a câmera focaliza o sorriso da mulher em primeiro plano. Após o ato sexual, que é narrado somente pela imagem, a voz *over* de Pimentel retoma, refletindo sobre o incontrolável desejo que o avassalou, mas reforçando a imprudência do ato já que o marido encontrava-se no salão da sorveteria à espera da esposa – “Não sei

o que houve comigo. Deu-me a louca. E o marido estava lá a cinco metros numa mesa tomando sorvete. Tudo durou uns cinco minutos no máximo, mesmo assim houve o diabo entre nós”.

A câmera ainda corresponde ao olhar de Pimentel e por ele pode-se perceber um outro mundo, menos sombrio e fúnebre que aquele descrito anteriormente. Ao sair da sorveteria, observa-se Tuninho sentado de costa sozinho (assim como em outras cenas, mais uma vez é capturado de costa) em uma mesa, mas Pimentel passa rapidamente para sair e deparar-se com tocadores de música regional que animam o plano. A Zulmira da visão de Pimentel é tão diversa daquela que Tuninho conhece que ele continua ouvindo a narração do caso amoroso silenciosamente com ar de espanto e curiosidade.

Aqui não há a morbidez que impregna a visão de mundo da mulher, nem a mediocridade do marido, pois se trata de um homem pertencente a outra classe social, ou seja, com poderes consideráveis que o faz colocar-se de outra forma diante da vida. Retomando os pensamentos de José Murilo de Carvalho, pode-se pensar que Pimentel faz parte daquela classe social que alcança com maior extensão os “direitos”, pois por meio do poder, influência e dinheiro os seus direitos são mais eficazmente respeitados pelo Estado e pela sociedade como um todo.

Com ele, Zulmira decide ter um filho e atende às suas exigências sexuais sem resistência, demonstrando prazer na consciência de trair o marido, numa espécie de vingança ao fato de este lavar as mãos após o ato sexual na noite de núpcias. Ao contrário do que acontece com o casal, Zulmira e o amante têm momentos de ternura, a ponto de nascer o desejo de andarem de braços dados no espaço público. Para compor este plano em oposição aos outros, Leon Hirszman insere uma música festiva, escolhe um dia ensolarado, iluminando o ambiente antes escurecido para suscitar a morbidez

da “falecida”, e dá à personagem elementos que demonstram sua preocupação estética: o cabelo está bem penteado, o vestido está mais decotado, além do uso de brincos e maquiagem, que colaboram para a composição de uma mulher para qual a vaidade e a sexualidade estão latentes.

Até o momento não há a culpa. No entanto, ela nasce quando o casal se depara com Glorinha, prima e vizinha de Zulmira que, a partir da constatação da traição da mulher, decide rebelar-se contra sua imoralidade e manter-se distante, passando até mesmo a não responder a seus cumprimentos. Nesse caso amoroso o que está em jogo é a diferença de classe social entre Zulmira e Pimentel e a ausência de culpa diante de um marido medíocre e indigno de respeito. Porém, o que instigará tal culpa é o conhecimento da prima, julgada por ela, em vários momentos da narrativa, digna de grande consideração, pela retidão de comportamento e



Figura 4 - Zulmira e o amante Pimentel

Fonte: *A Falecida* (1965)

por pertencer a um lugar social superior ao seu, fatos que levam Zulmira a sentir-se vil.

É por meio da contraposição entre este *flashback* e a totalidade do filme que se percebe as escolhas estéticas do cineasta. Pode-se dizer que tal momento é uma fissura na própria proposta cinematográfica do diretor no filme, pois ela representa modelos mais próximos do cinema comercial, ou seja, a estetização da imagem, a temática amorosa e a docilidade da trilha sonora, características opostas à proposta de cinema moderno cuja intenção é romper com o convencionalismo das formas visuais.

Pierre Bourdieu, em seus estudos sobre o poder simbólico, revela que as percepções dos homens são determinadas por um conjunto de categorias decorrentes de um discurso social referente à divisão de trabalho. A compreensão de mundo destes homens é estabelecida de acordo com as taxonomias do espaço social ao qual pertencem, sendo por meio delas que perceberão o mundo. Leon Hirszman, mesmo possivelmente desconhecedor destes estudos, cria uma situação narrativa que faz representar perfeitamente o que Bourdieu quer dizer, pois a narrativa de Pimentel, em que a câmera assume o seu ponto de vista, difere drasticamente das demais que compõem o filme. Ele não compartilha o mesmo espaço social de Zulmira e Tuninho; é homem poderoso assim como classifica o motorista de táxi “podre de rico, bilionário”, logo, seguindo o que sugere Bourdieu, não olhará ao seu redor da mesma forma que o casal suburbano.

O que o diretor pretende com isto é salientar as diferenças entre as percepções dos homens arrasados e daqueles que possuem respeito social, estimulando, desta forma, a consciência crítica do espectador referente à desigualdade social – o não cidadão e o cidadão. Certo que se tem no *flashback* a narração de um caso amoroso, e, por isso, uma possível tonalidade amena nesse momento, mas considerando a proposta política do diretor, pode-se compreendê-lo como a visão

de mundo de um homem cuja posição social é de grande conforto, permitindo-lhe ter outra ótica da realidade que o circunda. Por isso a escolha de certos efeitos cinematográficos que embelezam e suavizam a penumbra das outras cenas.

Conclusão

Neste trabalho observam-se as técnicas utilizadas por Leon Hirszman para sobrelevar, na adaptação da peça de Nelson Rodrigues, as tensões sociais presentes no texto teatral, mas que nele não estão em destaque. Se há na obra original uma tragicomédia como denota Ismail Xavier, verifica-se que ela se dilui na perspectiva trágica dada à história, deslocando o filme de gênero. Isso ocorre porque o cineasta aprofunda-se no conhecimento dos sofrimentos de Zulmira e dos infortúnios vividos por sua classe social. Ele consegue enfatizar isso em sua produção porque opta por impor outro ritmo ao filme, com movimentos contidos de câmera, poucos cortes, uma perspectiva reduzida e quase teatral das cenas, para criar a ideia de estagnação e densidade penosa, sobretudo, quando captura a realidade do desfalecido casal Zulmira e Tuninho. Essa tese confirma-se ao comparar esses momentos àquele em que se conta o caso extraconjugal da protagonista – o *flashback* cuja perspectiva é a do seu amante rico, Pimentel. Nesse momento do filme, a *mise en scène* se reconfigura, o movimento de câmera perde a dureza inicial, e o filme ganha uma trilha sonora que alegria a ação. O que se constata é que, com essa diferença estética entre os dois momentos, o diretor representa, por meio do contraste, a diferença social entre a classe trabalhadora a quem é renegado o direito de gozo, em oposição à imponência e supremacia das elites.

Leon Hirszman não anula os outros eventos da narrativa, uma vez que as paranoias e obsessões de Zulmira são mantidas, mas consegue redirecionar a peça de Nelson Rodrigues para que os es-

pectadores possam construir também uma posição política a partir das existências sofridas pela mulher e pelo marido, que padecem diante de uma condição social que os oprime.

Bibliografia

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempos de cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil. O longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

MAGALDI, Sábato. "A peça que a vida prega". *Nelson Rodrigues. Teatro completo*: Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 1993.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro, artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2000.

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

RODRIGUES, Nelson. *Nelson Rodrigues. Teatro completo*. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1993.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman. O navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: um cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003