

[Sandra] (...) Sandra, veja você! Sandra! Escolheu, a dedo, a carula, uma menina de 17 anos, que nós consideramos como filha! (...) Tua irmã menor, por exemplo. Quando ela comprou aquele maquiagem amarelo, de lastex ou coisa que o valha, deu uma exibição, aqui dentro, para os cunhados. Isso está certo?... (...) Ela é que deu em cima de mim (...) Eu sei que Sandra é uma vigarista... (...) ou o senhor conserta essa situação ou...! A carula retribuiu, piscando o olho (...).

[Luci] Era muito virtuosa e, mais do que isso, tinha orgulho, tinha vaidade dessa virtude. Casada há seis meses com Valverde (Márcio Valverde), ouvia muita novela de rádio. (...) Esse negócio de trair o marido não é comigo! (...) acabava implicando com o marido (...) Muito imaginativa, ela ficou cultivando as piores hipóteses (...) pensamento estava cheio de orquideas. (...) Fora de si, não queria se convencer (...) Acabou numa tremenda crise de pranto (...).

[Moema] (...) Moema nasceu primeiro (...) Moema, como vida, teve um gesto muito nobre (...) Moema pôde dedicar-se, de corpo e alma, ao seu romance. Mas ela, com o seu arrebatamento de mulher enamorada, sublinhava: Primeiro e último. (...) Foi mais ou menos por essa época que o médico da família anunciou: Moema não poderia ter filhos, nunca. Foi uma tristeza, porque mulher e marido adoravam crianças. (...) Deus abençoe o filho do homem que eu amo! [Solange] (...) desconfio de minha mulher. (...) Imagine! Duvidar de Solange! (...) Dela mesma se dizia, em toda parte, que era um amor; (...) É um doce de coco. (...) A adúltera precisa mesmo das mentiras desnecessárias. (...) Ele não foi o único (...) foi dizer à empregada que tirasse a mesa (...) Depois do que ela própria fazia nos lotações (...) E só saiu, à noite, para a escapada delirante, de lotação. (...) Retomou o rosário (...) e continuou a lotar o marido vivo.

Nayane Yuri Taniguchi Cunha

SOBREVIDA DAS PERSONAGENS DE *A VIDA COMO ELA É...* REFIGURAÇÃO SERIADA

Dissertação de Mestrado em Comunicação e Jornalismo, orientada pelo Professor Doutor Carlos Reis, apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

**SOBREVIDA DAS PERSONAGENS DE A
VIDA COMO ELA É...
REFIGURAÇÃO SERIADA**

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	SOBREVIDA DAS PERSONAGENS DE A VIDA COMO ELA É... REFIGURAÇÃO SERIADA
Autora	Nayane Yuri Taniguchi Cunha
Orientador/a	Professor Doutor Carlos António Alves dos Reis
Júri	Presidente: Doutor João José Figueira da Silva Vogais: 1. Doutor Carlos António Alves dos Reis 2. Doutora Ana Teresa Fernandes Peixinho de Cristo
Identificação do Curso	2º Ciclo em Comunicação e Jornalismo
Área científica	Comunicação e Jornalismo
Data	2016
Data da defesa	27-7-2016
Classificação	18 valores



Capa
Crédito
Ilustração da Capa
Data

Imagem Ilustrativa

GLOBO COMUNICAÇÕES E PARTICIPAÇÕES S/A

Carlos Sarina

2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Aos meus grandes mestres: Yuzi, Carminha,
Eloina, Alcebides, Cristiano, Thaissa e Caio.
Em especial, à Ellen, meu exemplo de força e
de vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus e Nossa Senhora, meu norte e a razão da minha fé e existência.

Muitos são os envolvidos em um projeto como esse, concluído com êxito, e em terras distantes. Primeiramente, agradeço ao meu orientador, doutor Carlos Reis, que com sabedoria e generosidade acreditou e apoiou este estudo. Agradeço, ainda, ao Wagner Vasconcelos, amigo, chefe e conselheiro, e à amiga e parceira Renata Maffezoli, que incentivaram meu retorno à vida acadêmica e à busca permanente por novos caminhos, com o pouso em outro país e agora minha segunda casa, Portugal.

Agradeço a todos os amigos que, de perto ou de longe, sempre deram o apoio necessário para que essa tarefa fosse concluída com sucesso e tranquilidade. Não poderia deixar de mencionar alguns nomes, ainda que o agradecimento seja extensivo a todos os presentes em minha vida e que têm plena convicção da minha gratidão. Meus agradecimentos a Maitê, Paulo, Ana, Marquinhos, Carlos Sarina, Fernanda, Monique, Bruna, Daniela, Cecília e Renata. Agradeço ainda aos novos amigos, conquistados em terras portuguesas: Thaís, Ricardo, Roberta, Inácio, Ofélia, Érica, Vasile, Bia, Zé, Márcia, Zenaide e Fábio e, de modo especial, Inês.

A minha família, agradeço por todo o apoio e amor incondicional. Meus pais Yuzi e Carminha, meus irmãos Thaissa e Caio, e Natália e Sabrina, meus exemplos e inspirações. Agradeço a todos os meus familiares e, com carinho, a Rosário. Em especial, agradeço a Daniela Rios, por ser a minha presença enquanto estive ausente.

Com toda a minha gratidão, amor e admiração, agradeço, de modo particular, ao meu companheiro, amigo e marido Cristiano, a realização de um sonho e a concretização desse projeto. Nada teria sido possível se você não estivesse ao meu lado.

“Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo do céu: tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou. Tempo de matar e tempo de curar; tempo de demolir e tempo de construir. Tempo de chorar e tempo de rir; tempo de gemer e tempo de dançar. Tempo de atirar pedras e tempo de ajuntá-las; tempo de abraçar e tempo de apartar-se; Tempo de procurar e tempo de perder; tempo de guardar e tempo de jogar fora. Tempo de rasgar e tempo de costurar; tempo de calar e tempo de falar. Tempo de amar e tempo de odiar; tempo de guerra e tempo de paz [...]”.

(Eclesiastes, 3, 1-8)

“Pedras no caminho? Guardo todas, um dia vou construir meu castelo...”.

(Fernando Pessoa)

RESUMO

Esta dissertação reflete sobre a sobrevida das personagens protagonistas Sandra, Luci, Moema e Solange, de *A vida como ela é...*, que transcendem as crônicas impressas escritas pelo jornalista brasileiro Nelson Rodrigues entre as décadas de 1950 e 1960 e ganham nova figura derivada de um processo de transmídiação. Pela análise dos episódios televisivos *O monstro*, *Uma senhora honesta*, *Fruto do amor* e *Dama do loteação*, que integram a série *A vida como ela é...*, observa-se como a linguagem desse meio introduz fatores que concretizam a refiguração dessas personagens no contexto televisivo, sobretudo a partir da imagem. Na televisão, os dispositivos retórico-discursivos, de ficcionalização e de conformação acional e comportamental, que compõem o processo de figuração das personagens na narrativa impressa, processam-se pela linguagem verbal oral, visual e auditiva, atribuindo ao *casting* fundamental importância. Na transposição dessas personagens para a série televisiva produzida pela Rede Globo, atenta-se ainda para o lapso temporal entre a publicação das crônicas e a transmissão dos episódios em 1996 e as possíveis implicações existentes no processo de produção de modo a adequar esse conteúdo televisivo às expectativas do público. Enquanto produto, a série *A vida como ela é...* mostra ao espectador da década de 1990 o estilo *rodriguelano* de retratar a sociedade carioca brasileira. Sob a tônica do adultério, o escritor apresenta as mulheres como protagonistas das histórias, representadas por tipos sociais característicos dessa temática: a amante, a fiel, a traída e a adúltera, que vivem conflitos acerca do amor, do desejo, da traição e da tragédia, em relatos que muito se aproximam dos contos literários. À luz da atual conformação dos estudos narrativos, caracterizada pela interdisciplinaridade e pela transnarratividade, este trabalho reafirma não só revalorização da personagem, mas também do estudo da narrativa aplicado em outros campos, como o da comunicação.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues. *A vida como ela é...* Transmídiação. Personagem. Refiguração. Sobrevida.

ABSTRACT

This dissertation reflects about the literary survival of the protagonist characters Sandra, Luci, Moema and Solange, from *A vida como ela é...* which transcend the printed chronicles written by the Brazilian journalist Nelson Rodrigues between the decades of 1950 and 1960, and gain a new form derived from the transmediation process. Through the analysis of the television episodes *O Monstro*, *Uma senhora honesta*, *Fruto do amor* and *Dama do loteamento*, which integrate the series *A vida como ela é...*, it can be observed how the language of this means introduces factors which realize the refiguration of these characters in the television context, mainly from the image. On television, the discursive-rhetorical, fictionalization, acting conformation and behavioral devices which compose the process of figuration of the characters in the printed narrative, take place through the oral verbal, visual and auditory language, accrediting the casting a crucial importance. In the transposition of these characters to the television series produced by *Rede Globo*, it should be noted still the time gap between the publication of the chronicles and the broadcasting of the episodes in 1996 and the possible implications existed on the production process as to adapt the television content to the expectations of the audience. As a product, the series *A vida como ela é...* shows to the spectator of the 1990 decade the *rodrigueano* style of portraying the Brazilian society. Under the theme of adultery, the writer presents the women as protagonists of the stories, represented by characteristic social types of these thematic: the mistress, the faithful one, the betrayed and the adultery, which live conflicts about love, desire, betrayal and tragedy, in accounts which approximate a lot to the short stories. In the light of the current conformation of the narrative studies characterized by the interdisciplinarity and by the transnarrativity, this work reaffirms not only the valorization of the character but also the study of the narrative applied to other areas, such as to the communication.

Keywords: Nelson Rodrigues. *A vida como ela é...* Transmediation. Character. Refiguration. Literary survival.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Transmídiação: narrativa e meio	35
Figura 2 – Cenas do episódio <i>Casal de três</i>	56
Figura 3 – Cena do episódio <i>O monstro</i>	70
Figura 4 – Cena do episódio <i>O monstro</i>	71
Figura 5 – Cena do episódio <i>O monstro</i>	73
Figura 6 – Cena do episódio <i>Dama do loteação</i>	101
Figura 7 – Cena do episódio <i>Dama do loteação</i>	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 NELSON RODRIGUES: JORNALISTA E FICIONISTA DO COTIDIANO	12
1.1 <i>A VIDA COMO ELA É...</i> : CRÔNICAS DE UMA REALIDADE FICCIONAL	17
1.2 CONTOS DE UM COTIDIANO (QUASE) FICCIONAL	20
1.3 ENTRE AS FRONTEIRAS DO REAL E DO UNIVERSO FICCIONAL	26
CAPÍTULO 2 DE CRÔNICA IMPRESSA A SÉRIE TELEVISIVA	29
2.1 TRANSMIDIAÇÃO E ESPECIFICIDADES MIDIÁTICAS	31
2.2 <i>A VIDA COMO ELA É...</i> EM SÉRIE: PROCESSO	35
2.3 A SÉRIE <i>A VIDA COMO ELA É...</i> : UM PRODUTO DA REDE GLOBO	40
CAPÍTULO 3 TRANSMIDIAÇÃO DA PERSONAGEM	44
3.1 FIGURAÇÃO E REFIGURAÇÃO	46
3.2 UMA ATRIZ (UM ATOR), VÁRIAS PERSONAGENS	49
3.3 AS PERSONAGENS DE <i>A VIDA COMO ELA É...</i>	51
3.4 A AMANTE, A FIEL, A TRAÍDA E A ADÚLTERA	52
3.5 SOBREVIDA, EM MOVIMENTO E A CORES	59
CAPÍTULO 4 DA FIDELIDADE AO ADULTÉRIO	62
4.1 SANDRA, AMANTE E “ <i>O MONSTRO</i> ”	63
4.2 LUCI, HONESTA (E FIEL)	74
4.3 MOEMA, TRAÍDA PELO AMOR	85
4.4 SOLANGE, DAMA E ADÚLTERA	93
CONCLUSÃO	106
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

Esta dissertação centrar-se-á no estudo das personagens de *A vida como ela é...*, criadas pelo jornalista e escritor brasileiro, Nelson Rodrigues. De forma mais específica, refletirá sobre a sobrevivência dessas personagens em contexto televisivo, que transcendem as crônicas da coluna do jornal carioca *Última Hora*, publicadas nas décadas de 1950 e 1960, e ganham nova figura derivada de um processo de transmídiação.

A repercussão dos relatos e o estilo peculiar do jornalista, conhecido nacionalmente como *o anjo pornográfico* (CASTRO, 2012), fomentaram, desde o primeiro ano de veiculação das crônicas, a transmídiação dessas narrativas para outros contextos midiáticos, como o rádio, a revista ilustrada, o cinema e a televisão (RODRIGUES, N., 2015c).

Este estudo concentrar-se-á no processo de transmídiação desses relatos para a televisão. Produzida pela Rede Globo em 1996, a série *A vida como ela é...*, marco na teledramaturgia brasileira, deu ao texto do jornalista um alcance nacional sem precedentes, sendo considerada a principal adaptação dessas crônicas (RODRIGUES, N., 2015c).

As personagens de Nelson Rodrigues protagonizam, na televisão, a série composta por quarenta episódios transmitidos semanalmente no programa *Fantástico*, aos domingos. Pela série, o espectador da década de 1990 foi reapresentado (ou apresentado) ao estilo *rodrigueano* de retratar a sociedade brasileira, que concedeu ao jornalista parte da notoriedade que possui. O escritor, considerado um dos dramaturgos mais contundentes do Brasil e precursor da teledramaturgia brasileira (RODRIGUES, S., 2012), escreveu mais de duas mil crônicas durante o período de veiculação da coluna *A vida como ela é...*

Sob a tónica do adultério, em muitos desses relatos, as mulheres ocupam o lugar de protagonistas e são representadas por tipos sociais característicos dessa temática: a amante, a fiel, a traída e a adúltera. Sob o olhar atento de Nelson Rodrigues, as narrativas abordam o cotidiano da sociedade carioca, mas sempre marcadas por histórias de infidelidade, ciúmes, desejos, crimes passionais, dilemas morais, entre outros (RODRIGUES, N., 2015c).

Esta investigação insere-se na atual conformação dos estudos narrativos e de revalorização da personagem, categoria fundamental da narrativa (REIS; LOPES, 2002, 2007), em um cenário teórico e epistemológico mais complexo e exigente (REIS, 2014b).

Nos últimos vinte anos, os estudos narrativos redescobriram na personagem um apreciável potencial de investimento semântico, de dinamismo transficcional e de articulação intercultural, resultantes das conquistas conceituais e metodológicas da narratologia dos anos de 1980 (REIS, 2015b, p. 10).

De forma mais específica, este trabalho inclui-se nos estudos narrativos midiáticos, abarcados pelo estatuto da narratologia, que não limita a atenção aos textos narrativos literários dado o interesse pela narrativa independente do suporte ou do prestígio sociocultural (REIS; LOPES, 2002, 2007).

Esta dissertação tem como foco o estudo da personagem transliterária, inserida nos meios impresso (jornal) e televisivo, contemplando, assim, práticas discursivas da atualidade. O percurso dessa investigação, que aborda narrativas e personagens do universo midiático, será constituído por quatro etapas: (a) definição do *corpus* de análise; (b) contextualização; (c) enquadramento teórico; e (d) análise.

A contextualização terá por objetivo destacar algumas questões relacionadas à vida e à obra do escritor Nelson Rodrigues. O Capítulo 1 abordará aspectos da carreira do jornalista que foram determinantes para a produção de *A vida como ela é...*, e observará de que forma sua trajetória pessoal e profissional pode ter influenciado o seu processo de escrita. A primeira parte do trabalho também discorrerá sobre a coluna jornalística que abrigou essas narrativas ao longo de dez anos e sobre as características destes relatos que os aproximam de outros gêneros narrativos, como o conto.

No Capítulo 2, correspondente ao enquadramento teórico, serão aprofundados os conceitos de transmídiação, remídiação e transfuncionalidade, além de serem observados os processos que resultaram na conformação da série *A vida como ela é...* enquanto produto. Esta seção discorrerá sobre as especificidades das duas mídias envolvidas no processo de transmídiação, abordando ainda seus diferentes modos de engajamento (HUTCHEON, 2013) com o público.

Entre outros aspectos, pretende-se refletir sobre como uma narrativa midiática é remidiada (BOLTER; GRUSIN, 2000; HUTCHEON, 2013) de um meio para outro, e quais são as implicações existentes na transposição dessas narrativas em suportes e linguagens diferentes. Será detalhado o processo de transmídiação que resultou na série *A vida como ela é...* e as estratégias narrativas e tecnológicas adotadas pela equipe de produção da Rede Globo a fim de “preservar” o estilo e o texto de Nelson Rodrigues.

Enquanto produto da transmídiação, serão elencadas características que possibilitam afirmar que *A vida como ela é...* pode ser considerada uma adaptação, além de incluí-la no gênero televisivo série.

Antecipando as análises, o terceiro capítulo centrar-se-á no processo de construção da personagem. Serão abordados os conceitos de figuração, refiguração e sobrevida (REIS, 2015a), aprofundando questões relativas a tipificação da personagem e ao *casting*. O Capítulo

3 detalhará ainda o processo utilizado para definição do *corpus* que integrará este estudo, e proporá algumas reflexões sobre a temática central da série, o adultério e as personagens *A vida como ela é...*

Para a definição do *corpus* de análise que irá compor o quarto capítulo, utilizar-se-ão como critérios: os episódios da série protagonizados por personagens femininas; protagonistas interpretadas por atrizes diferentes; e representação de tipos sociais inseridos na temática do adultério.

O Capítulo 4 ressaltará como as mudanças de mídia e de contexto social incidem sobre a *nova* figuração das personagens femininas, visto que o processo de refazer um texto escrito num texto baseado em imagem revela as diferentes convenções narrativas dessas duas mídias (FULTON et al., 2005). Assim, a análise verificará como os dispositivos retórico-discursivos, de ficcionalização e de conformação acional e comportamental que compõem a figuração da personagem processam-se na televisão, pela linguagem verbal oral, visual e auditiva.

Entre outras questões, o quarto capítulo observará como um meio caracterizado por uma linguagem multimodal introduz fatores que determinam a refiguração dessas personagens, sobretudo a partir da imagem, dispositivo de representação predominante da televisão. Pretende-se, deste modo, sistematizar os fatores de refiguração que permitem concretizar essas personagens na televisão, além de abordar a importância *casting* nesse processo.

Desta forma, a partir do fenômeno da transmídiação, que destacará como textos cronísticos verbais publicados em um jornal passam a conteúdos televisivos transmitidos em uma rede de televisão, essa dissertação nortear-se-á pelas seguintes questões: (a) Nelson Rodrigues, *A vida como ela é...* e as crônicas enquanto contos; (b) transmídiação, especificidades midiáticas e transficcionalidade; e (c) refiguração e sobrevivência das personagens.

Considera-se que esse trabalho, à luz da atual conformação dos estudos narrativos, caracterizada pela interdisciplinaridade e pela transnarratividade, reafirma não só revalorização da personagem, mas também do estudo da narrativa aplicado em outros campos, como o da comunicação.

CAPÍTULO 1

NELSON RODRIGUES: JORNALISTA E FICIONISTA DO COTIDIANO

“Todos nós temos histórias que encheriam uma biblioteca; qualquer um pode fazer três mil volumes sobre si mesmo” (RODRIGUES, S., 2012, p. 14-15).

1 NELSON RODRIGUES: JORNALISTA E FICIONISTA DO COTIDIANO

Aos 13 anos, Nelson Rodrigues (1912-1980) iniciou a carreira de repórter policial em *A Manhã*, periódico do jornalista Mário Rodrigues, seu pai.¹ A trajetória profissional e pessoal do escritor evidencia o papel da redação de jornal na vida do dramaturgo e jornalista brasileiro, que nasceu e cresceu inserido neste ambiente. As inúmeras mudanças e reviravoltas enfrentadas por Nelson no decorrer de sua vida, marcada pela tragédia, pelo sucesso e pelas críticas, por vezes encontram-se entrelaçadas às próprias transformações ocorridas na imprensa brasileira no século XX.

Embora Nelson Rodrigues seja reconhecido como um dos dramaturgos mais contundentes do Brasil, autor de 17 peças que inauguraram e consolidaram o modernismo no teatro brasileiro (RODRIGUES, S., 2012), o jornalismo sempre teve lugar na vida do escritor.² Para Castro (2012, p. 7), “o teatro nem sempre foi o palco principal de Nelson Rodrigues. Talvez nunca o tenha sido. Esse se houve um, foi o jornal”.

Para compreender o processo de escrita de Nelson, as origens de suas narrativas e as características das personagens criadas por ele torna-se necessário retomar a sua biografia. Ressaltar alguns aspectos da trajetória do escritor possibilita perceber como a história de vida do jornalista foi determinante para estabelecer o seu estilo peculiar de retratar a sociedade, seja na imprensa, no teatro, no cinema ou na televisão. Considera-se a vida de Nelson Rodrigues “mais trágica e rocambolesca do que qualquer uma de suas histórias, e tão fascinante quanto” (CASTRO, 2012, p. 7).³

Em 68 anos de vida, Nelson, aos 17, presenciou o assassinato do irmão Roberto Rodrigues dentro da redação de *Crítica*. Dois meses depois, morre Mário Rodrigues, seu pai. A tragédia ainda se fez presente em outros momentos como, por exemplo, nos falecimentos dos irmãos Joffre Rodrigues (1936), devido à tuberculose, Mário Filho (1966), que morreu de enfarte, e Paulo Rodrigues, no desabamento de um prédio no Rio de Janeiro em 1967. Nelsinho, segundo filho mais velho do jornalista, foi preso e torturado pelo regime militar,

¹ A experiência como repórter policial permitiu a Nelson Rodrigues o acesso a informações dos crimes que ocorriam no Rio de Janeiro à época. Segundo Castro (2012, p. 47), a maioria envolvia paixão ou vingança: “Maridos matavam mulheres por uma simples suspeita, sogras envenenavam genros porque estes não lhes tinham dado um bom-dia aquela manhã e casais de namorados faziam pactos de morte [...]”.

² Cf. Rodrigues, S. (2012, p. 207-218).

³ Castro (2012, p. 7), autor da biografia de Nelson Rodrigues, afirma que “o que se conta em ‘O anjo pornográfico’ é a espantosa vida de um homem – um escritor a quem uma espécie de ímã demoníaco (o acaso, o destino, o que for) estava sempre arrastando para uma realidade ainda mais dramática do que a que ele punha sobre o papel”.

entre 1972 e 1979. Aos oito anos, o primogênito, Joffre, foi contaminado pela tuberculose de Nelson. E Daniela, a filha caçula, nasceu com paralisia cerebral, muda e cega, em 1963.⁴

Aos 25 anos, Nelson Rodrigues casou-se com Elza, e com ela passou os últimos dias de vida. Mas teve outras paixões fora do casamento – que lhe deram quatro dos seis filhos.⁵ O jornalista também enfrentou a fome e o desemprego, no período em que o Brasil vivia a Revolução de 1930.⁶

A depressão, a úlcera, a cegueira temporária e os problemas cardíacos e respiratórios, entre outros que graves problemas de saúde de Nelson, com ao menos cinco internações em sanatórios para tratamento da tuberculose, seriam mencionados, no futuro, como males que perseguiriam algumas de suas personagens, inclusive em *A vida como ela é...*

Morte, vida, paixões, amor, tragédia, adultério. Temas e palavras que marcam a vida de Nelson Rodrigues, e principalmente sua escrita. A relação entre a vida e a obra do escritor é traçada pela crítica teatral Barbara Heliodora, no prefácio de *Memórias: a menina sem estrelas*:

A tragicidade da visão Nelson fica esclarecida e justificada com as múltiplas experiências trágicas que ele viveu em sua família, e nos fazem sentir a necessidade premente de tornar a ler sua obra dramática, onde a presença da morte, dos perigos do ciúme e do adultério, das implacáveis consequências de escolhas e atos explodem nas ações avassaladoras que tanto chocaram leitores e espectadores de sessenta anos atrás (RODRIGUES, N., 2015b, p. 13-14).

O registro profissional de Nelson Rodrigues como jornalista data de 1950, mas sua carreira teve início 24 anos antes. Três anos após começar como repórter policial em *A Manhã*, Nelson foi promovido, em 1928, para a página dos editorialistas. Semanalmente, redigia artigos assinados na mesma página onde escritores como Monteiro Lobato assinavam seus textos (CASTRO, 2012, p. 59). Com a saída de Mário Rodrigues de *A Manhã*, em 1929, Nelson começou a trabalhar em *Crítica*, novo periódico da família Rodrigues. Castro (2012, p. 354) ressalta:

A lista de jornais e revistas importantes pelos quais passara dava água na boca: “A Manhã”, “Crítica”, “O Globo” (três vezes), “O Cruzeiro”, “O Jornal”, “Diário da Noite” (duas vezes), “Última Hora” e “Manchete”, fora os jornais e revistas menores – e mais o “Jornal dos Sports”.

⁴ Informações extraídas da biografia *O anjo pornográfico*. A vida de Nelson Rodrigues (CASTRO, 2012).

⁵ Dados retirados de *Memórias: a menina sem estrela* (RODRIGUES, N., 2015b). No livro *Nelson Rodrigues por ele mesmo* (RODRIGUES, S., 2012) também há relatos sobre a vida do escritor.

⁶ Sobre este período, Nelson Rodrigues afirma: “Era a revolução. Vinte e quatro de outubro de 1930. [...] Outros jornais eram empastelados também: *A Noite*, *Jornal do Brasil etc. etc.* [...] E eu não imaginava que a vitória de Getúlio Vargas era quase a destruição da minha família” (RODRIGUES, N., 2015b, p. 108-110).

No jornalismo, a trajetória de Nelson Rodrigues inclui ainda participações em programas de rádio e de televisão. Na TV, foi debatedor esportivo no programa *Grande Resenha Esportiva* da TV Rio (1964) e entrevistador no quadro *A Cabra Vadia* (1966), do programa *Noite de Gala*, exibido pela Rede Globo. O jornalista é ainda autor de quatro telenovelas, tornando-se pioneiro na teledramaturgia brasileira e publicou ao menos 16 livros.⁷ Em 1942, Nelson iniciou a carreira no teatro, com a estreia de *A mulher sem pecado*. Conforme Castro (2012, p. 354):

[Nelson Rodrigues] fizera parte de jornais e revistas no berço, na plenitude e na morte. Atravessara todas as revoluções gráficas, estilísticas e empresariais da imprensa naquele período e, nem que fosse como coadjuvante, acompanhara de perto todas as transformações políticas do Brasil. [...] A televisão tornara-o ainda mais popular, fizera com que as pessoas ligassem o nome à figura. E era também o inventor do teatro brasileiro moderno, provaria o sucesso, o fracasso e de novo o sucesso, tudo isso em escala retumbante. [...] E, de fato, só o currículo profissional de Nelson já impressionava. Fizera reportagem de polícia, futebol, crítica, crônica, conto, folhetim, até mesmo consultório sentimental. Escrevera com seu nome, com pseudônimos e com o nome dos outros.

Enquanto repórter, Nelson Rodrigues defendia a permanência de uma “redação estilista”, distinta da objetividade que rege o exercício atual do jornalismo. Sobre as reportagens policiais que redigia, Nelson afirmava:

A partir da minha primeira nota de polícia (um atropelamento), começou a minha guerra com a linguagem. Eu era, confesso, um pequeno Flaubert, ou melhor dizendo, um ‘baiano’ torrado. [...] Fui um autor correndo, ofegante, atrás das metáforas mais desvairadas. Escrevi que o *copy desk* do *Jornal do Brasil* caiu, pela primeira vez, nos braços do adjetivo. Não fiz outra coisa no começo da carreira jornalística. Também o adjetivo era minha tara estilística (RODRIGUES, N., 2015b, p. 248-249).⁸

Para Nelson, a objetividade representava a eliminação de “qualquer bijuteria verbal, de qualquer supérfluo, entre os quais o ponto de exclamação das manchetes.”⁹ Como se o jornal não tivesse nada a ver com a notícia” (CASTRO, 2012, p. 231), o jornalista manteve sempre

⁷ Cf. Rodrigues, S. (2012, p. 219-243).

⁸ A expressão *copy desk* utilizada por Nelson insere-se no que ficou conhecido como processo de modernização da imprensa brasileira na década de 1950. A montagem e funcionamento do *copy desk* – lugar de revisão do texto e do seu arranjo gráfico – era tida como instância de renovação e purificação da prática jornalística. A técnica buscava substituir, definitivamente, o *nariz de cera* pelo *lead*. Cf. Albuquerque (2008, p. 95-116) e Castro (2012, p. 231).

⁹ Sobre a oposição radical do jornalista acerca da objetividade, cf. Rodrigues, S. (2012, p. 29-31). Ainda sobre essa questão, outro trecho indica a posição favorável de Nelson ao uso do jornalismo em uma vertente literária: “O leitor babava na gravata de satisfação literária e estilística, porque o sujeito caprichava no nariz de cera, em seguida saía galopando a fantasia. [...] O pessoal retocava a realidade” (RODRIGUES, S., 2012, p. 32-37).

uma posição muito definida acerca das mudanças ocorridas na imprensa brasileira, conforme destacado abaixo:

Se me perguntarem qual é o grande e irredutível abismo entre a velha imprensa e a nova, direi: a linguagem. Claro que existem outras dessemelhanças, além da estilística. Tudo o mais, porém, é irrelevante. Basta a redação de uma e outra para datá-las (RODRIGUES, N., 2015b, p. 247).¹⁰

Entre os aspectos que definiram o estilo e influenciaram o processo de escrita de Nelson Rodrigues enfatizado pelo próprio jornalista, está a experiência adquirida como repórter policial, segundo ele determinante para sua carreira de ficcionista.¹¹ Mas não só isso. O escritor revela: “**o assassinio de meu irmão** marcou a minha obra de ficcionista, de dramaturgo, de cronista, assim como a minha obra de ser humano. E esse assassinato está marcado no meu teatro, nos meus romances, nos meus contos” (RODRIGUES, S., 2012, p. 42, grifo do autor).

No período em que trabalhava na reportagem policial, uma das especialidades de Nelson Rodrigues era redigir notícias sobre o pacto de morte entre namorados. No Rio de Janeiro dos anos 20, a clássica história do rapaz e da moça que se matam juntos parecia uma epidemia, provavelmente estimulada pelo espaço que ganhavam nos jornais (CASTRO, 2012, p. 48). Segundo Castro (2012, p. 48):

O motivo era invariável: caszinho se matou porque família não aprovava o namoro. Mas, de posse dos dados essenciais (nomes, aparência física, endereços), aquilo era suficiente para Nelson velejar pelo tema da paixão impossível e eternizada pela morte, com requintes de descrição de pais tirânicos, tias insensíveis e padres intrometidos. Servia-lhe também para exercitar sua capacidade de imaginar diálogos, descrever cenários.

Ainda na infância, conforme trecho abaixo, o jornalista já indicava os temas que estariam sempre presentes em suas narrativas: a morte e o adultério.

Aos oito anos, no segundo ano primário, aconteceu a história que depois se tornaria uma de suas favoritas: a do concurso de redação na classe. [...] A melhor redação seria lida em voz alta na classe. [...] Dona Amália passou os olhos sobre as folhas de caderno, quase caíram-lhe os óculos ao ler uma delas e, por via das dúvidas,

¹⁰ Em outro trecho de *Memórias: a menina sem estrela*, o jornalista diz: “Hoje, a reportagem de polícia está mais árida do que a paisagem lunar” (RODRIGUES, N., 2015b, p. 210).

¹¹ Em *Nelson Rodrigues por ele mesmo*, o jornalista opina: “eu acho que o ficcionista que não foi repórter policial tem um desfalque, porque em três meses de reportagem policial diária, ele adquire a experiência de um Balzac. Para informar aquilo em ficção, ele tem um filão inesgotável. Isto quando o repórter é um ficcionista” (RODRIGUES, S., 2012, p. 35).

selecionou duas vencedoras e não só uma. A primeira, de um garoto chamado Frederico, cujo sobrenome não passou à História, contava o passeio de um rajá no seu elefante. A outra – a de Nelson – era uma história de adultério. Um marido chega de surpresa em casa, entra no quarto, vê a mulher nua na cama e o vulto de um homem pulando pela janela e sumindo na madrugada. O marido pega uma faca e liquida a mulher. Depois ajoelha-se e pede perdão (CASTRO, 2012, p. 24).

Para Nelson Rodrigues, a professora “dividiu o prêmio com o outro garoto como concessão à moral vigente, porque ela ficou meio apavorada, em pânico, com a violência da minha ‘A vida como ela é...’” (RODRIGUES, S., 2012, p. 21).¹²

Em entrevista concedida a um jornal de Minas Gerais em 26 de novembro de 1980¹³, quase um mês antes de sua morte (21 de dezembro do mesmo ano), o jornalista resumiu sobre si próprio:

De vez em quando, alguém me chama de “flor de obsessão”. Não protesto, e explico: – não faço nenhum mistério dos meus defeitos. Eu os tenho e os prezo [...]. Sou um obsessivo. E, aliás, que seria de mim, que seria de nós, se não fossem três ou quatro ideias fixas? Repito: — não há santo, herói, gênio ou pulha sem ideias fixas. [...] Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico (ALKIMIM, 2016).

1.1 A VIDA COMO ELA É...: CRÔNICAS DE UMA REALIDADE FICCIONAL

Nelson Rodrigues considera a redação escolar, que escreveu ainda na infância, como o primeiro texto de *A vida como ela é...*¹⁴ Mas foi a partir de 1951 que as narrativas ganharam espaço (e o público) nas páginas do periódico *Última Hora*, de Samuel Wainer.

Wainer propôs que Nelson Rodrigues escrevesse uma coluna diária baseada em fatos da atualidade, na área policial ou de comportamento. Teria como nome *Atire a primeira pedra*, mas Nelson logo sugeriu outro título: “‘A vida como ela é...’ – com as reticências. Muito mais sugestivo, ele achava, e dava um toque de fatalidade, de ninguém-foge-ao-seu destino. Samuel concordou e Nelson foi escrever a primeira coluna” (CASTRO, 2012, p. 236). Conforme o próprio jornalista:

¹² Nelson acrescenta: “foi já com esta ‘**A vida como ela é...**’ que me senti escritor, porque eu me entreguei a isso com um *élan* fabuloso. [...] Continuei escrevendo e comecei a ser marcado na aula talvez como um gênio. Era olhado pelas professoras como uma promessa de tarado” (RODRIGUES, S., 2012, p. 22, grifo do autor).

¹³ A entrevista, concedida ao jornal mineiro *O Opinático*, foi republicada pela *Revista Bula* por Alkimim (2016).

¹⁴ O jornalista afirma ter começado a *ser Nelson Rodrigues* no período em que escreveu essa narrativa (RODRIGUES, N., 2015b, p.147-148, grifo nosso). Sobre a “primeira” narrativa de *A vida como ela é...*, ver também RODRIGUES, N., 2015b, p. 147-149.

Passei a fazer uma página inteira de todos os fatos. Mas não tinha resistência física para isso, então, o Samuel me disse: “Faz um e valoriza um”. Então, comecei a entrar com a minha ficção. Escrevi o “Atire a primeira pedra” e o Samuel me chamou e disse: “Mas que negócio é esse, isso não aconteceu, você inventou”. Eu confirmei que tinha inventado tudo e ele me disse que não era isso que ele tinha pedido (RODRIGUES, S., 2012, p. 126).¹⁵

Nelson Rodrigues nasceu em Recife, mas é no Rio de Janeiro que, em 130 linhas diárias, as personagens de *A vida como ela é...* vivem suas tramas. “Sob as manchetes, o leitor encontrava, pela primeira vez em letra de forma, ciúme e obsessão, dilemas morais, inveja, desejos desgovernados, adultério e sexo” (RODRIGUES, N., 2015a, p. 9).

A escolha pelo Rio de Janeiro como espaço das narrativas tem relação com a necessidade de que os jornais tinham de “ter o sotaque de suas cidades e Nelson não demoraria a abrir os olhos para o filão da ambiência carioca” (CASTRO, 2012, p. 237).¹⁶ Ao justificar o potencial dessa cidade como fonte de inspiração para as crônicas, Castro (2012, p. 237) descreve:

No Rio em que se passam as histórias de ‘A vida como ela é...’ – o dos anos 50, quando elas foram escritas –, não havia motéis, nem a pílula e nem a atual liberdade absoluta entre os jovens. [...] As famílias eram rigorosas e, o que é pior, muito mais famílias moravam juntas do que hoje. Maridos, cunhadas, sogras, tias e primas cruzavam-se dia e noite nos corredores dos casarões, sob uma capa de máximo respeito. Nessa convivência compulsória e sufocante, o desejo era apenas uma faísca inevitável.

Desde o início de sua publicação, *A vida como ela é...* passou a ser leitura obrigatória nos bondes e lotações e tinha um sólido público masculino. Os primeiros meses da coluna apresentavam histórias muito tristes, nas quais a maioria dos adultérios terminaria em morte (CASTRO, 2012, p. 238). De acordo com Nelson Rodrigues:

Desde o primeiro momento, “A vida como ela é...” apresentou uma característica quase invariável: é uma coluna triste. Impossível qualquer disfarce, qualquer sofisma. Por uma destinação irresistível, só trata de paixões, crimes, velórios e adultérios. Impôs-se uma dupla condição: sofriam os personagens e os leitores. A princípio, ninguém disse nada. Um mês depois, porém, surgiram as primeiras reclamações. [...] Todos acham “A vida como ela é...” de uma imensa tristeza. Torno a esclarecer que essa coluna é assim mesmo, por natureza, por destino e, em última análise, por necessidade. Senão, vejamos: “A vida como ela é...” enterra suas raízes onde? Nos fatos policiais. Muito bem. A matéria-prima, que necessariamente uso, é,

¹⁵ Segundo Castro (2012, p. 236), Nelson obedeceu à orientação de focar nos assuntos do dia por apenas dois dias. “No terceiro, começou a inventar ele próprio as histórias. Samuel Wainer levou uma semana para descobrir e, quando descobriu, era tarde: ‘A vida como ela é...’ já incendiara a cidade”.

¹⁶ “As primeiras histórias passavam-se em lugares ermos, fora do Rio, e com personagens sem o menor ‘appeal’” (CASTRO, 2012, p. 237).

e aqui faço dois pontos: punhalada, tiro, atropelamento, adultério. Pergunto: posso fazer, de uma punhalada, de um tiro, de uma morte enfim, um episódio de alta comicidade? (CASTRO, 2012, p. 238).¹⁷

As personagens de *A vida como ela é...* vivem conflitos em torno do desejo. De um lado os homens, que após garantirem a virgindade e fidelidade das suas mulheres e namoradas, desejavam as mulheres e namoradas dos outros. E as mulheres, debaixo de toda a culpa e repressão, tinham vontade própria e também desejavam homens que não deviam desejar (CASTRO, 2012, p. 237). “Com isso, todos eles, homens e mulheres, viviam num estado de permanente excitação erótica. As pessoas não gostavam de admitir e preferiam chamá-lo de ‘tarado’, mas Nelson estava sendo estritamente realista em seu tempo” (CASTRO, 2012, p. 237). Sobre *A vida como ela é...*, o jornalista afirma:

“A vida como ela é...” é um tratado de traídos. Todo mundo adora história de homem traído por mulher. Durante dez anos, dia após dia, o leitor tomava conhecimento do adultério do dia. A única coisa que realmente não morre como história é o adultério, seja até um adultério de galinheiro, de galinhas etc., faz um sucesso incrível. Daqui a dois milhões de anos, o traído fará o mesmo sucesso (RODRIGUES, S., 2012, p. 126).

Segundo Castro (2012, p. 237), “era sempre a história de uma adúltera, como o próprio Nelson confessava. Ou quase sempre – porque Nelson não descobriu o veio de saída”.¹⁸

A grande fonte de Nelson era a realidade e, por isso, a coluna tinha como título *A vida como ela é...* Como fontes, as histórias tinham conhecidos do jornalista, aliás, todas as pessoas com quem ele conversava. A inspiração também era extraída de situações que o próprio escritor presenciava ou tinha conhecimento (CASTRO, 2012, p. 240).

Como, por exemplo, um episódio doméstico ocorrido na rua onde Nelson morava. Um marido, cansado de ser maltratado pela esposa, bateu-lhe no meio da rua. Em uma atitude inusitada, depois de apanhar, a mulher atirou-se sobre os braços do esposo, aos beijos (CASTRO, 2012, p. 241).¹⁹

A esbofeteada, uma das crônicas mais famosas de *A vida como ela é...*, conta uma história bem semelhante a esta. Na narrativa, Ismênia revela para as amigas que apanha do

¹⁷ Em um artigo publicado no primeiro número da revista *Dionysos* (1949), Nelson diz: “Ser autor de um tema único não me parece nem defeito, nem qualidade, mas uma pura e simples questão de gosto, de arbítrio pessoal. [...] Cada assunto meu tem em si mesmo uma variedade que o torna infinitamente mutável. [...]” (RODRIGUES, S., 2012, p. 142-144).

¹⁸ Em entrevista ao jornal *O Opinático* (1980), Nelson Rodrigues afirma: “Tudo passa, menos a adúltera. Nos botecos e nos velórios, na esquina e nas farmácias, há sempre alguém falando nas senhoras que traem. O amor bem-sucedido não interessa a ninguém” (ALKIMIM, 2016).

¹⁹ Algumas outras experiências também foram inspiração para o jornalista, como as vividas entre Nelson e Elza, sua esposa. Cf. Castro (2012, p. 147, 229).

namorado Sinval. Silene, uma das amigas, apaixonou-se por ele. Após meses juntos e nenhum sinal de violência, Silene passa a provocar o rapaz. No desfecho, a semelhança com o episódio ocorrido na vizinhança de Nelson: Silene leva uma surra do namorado, e, caída ao chão, abraçada às pernas de Sinval, diz: “Esperei tanto por essa bofetada! Agora eu sei que tu me amas e agora sei que posso te amar” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 170).

A popularidade de *A vida como ela é...* mudou a vida de Nelson Rodrigues (CASTRO, 2012, p. 240). A coluna foi publicada durante dez anos, entre 1951 e 1961, no *Última Hora*. Nelson escreveu cerca de duas mil histórias, “num astronômico total de dez mil laudas – trezentas mil linhas!” (CASTRO, 2012, p. 316).²⁰

1.2 CONTOS DE UM COTIDIANO (QUASE) FICCIONAL

Devido ao contexto onde se inserem, as narrativas de *A vida como ela é...* são institucionalmente denominadas crônicas. Este gênero narrativo surge na imprensa na metade do século XIX, com a expansão dos jornais impressos, resultante da massificação e democratização desses veículos de comunicação a partir do surgimento das máquinas a vapor, que possibilitou uma ampliação significativa do público leitor (MESQUITA, 1984, p. 203).²¹

Ao serem veiculadas no jornal, as crônicas preservam suas características genológicas mas, influenciadas pelos parâmetros estabelecidos pela instituição jornalística, constituem-se em gênero jornalístico e adaptam-se à rotina de produção, regidas pelo *deadline* das redações e espaço editorial concedido pelo veículo de imprensa, seja no número limitado de caracteres ou na temporalidade de veiculação, por vezes, diária.

Compreende-se pelo termo *instituição* o conceito, função e princípios de uma atividade, neste caso o jornalismo, que delimita parâmetros capazes de distinguir práticas consideradas aplicáveis ao seu exercício de outras que não são. A *instituição* define, portanto, características universalizáveis do que se pode reconhecer como jornalismo, e representa uma ideia que aponta para um *dever ser* (GUERRA, 2005, p. 1-2). Conforme Sá (2008 p. 7-8):

²⁰ Nelson Rodrigues contaria depois que, no dia que parou de publicar as crônicas, “ninguém conseguiu trabalhar na redação, tal a quantidade de telefonemas esculhambando com palavrões a ausência **da coluna**” (RODRIGUES, S., 2012, p. 126, grifo do autor). *A vida como ela é...* chegou a ser publicada em outros periódicos, como o *Diário da Noite*, entre 1961 e 1962.

²¹ Segundo Mesquita (1984, p. 203), em meados do século XIX, os jornais deixam de ser distribuídos apenas por assinaturas e passam a ser vendidos nas ruas. Arrigucci Junior (1987, p. B-6) afirma: “Esse gênero de literatura ligado ao jornal está entre nós há mais de um século e se aclimatou com tal naturalidade que parece nosso”.

Sendo a crônica uma soma de jornalismo e literatura (daí a imagem do *narrador-repórter*), dirige-se a uma classe que tem preferência pelo jornal em que ela é publicada [...], o que significa uma espécie de censura ou, ao menos, de limitação: a ideologia do veículo corresponde ao interesse dos seus consumidores, direcionados pelos proprietários do periódico e/ou pelos editores-chefes de redação. Ocorre ainda o limite de espaço, uma vez que a página comporta várias matérias, o que impõe a cada uma delas um número restrito de laudas, obrigando o redator a explorar da maneira mais econômica possível o pequeno espaço de que dispõe. É dessa economia que nasce sua riqueza estrutural.

Os procedimentos inerentes à atividade jornalística acabam por acentuar algumas características da crônica. Entre elas a brevidade, a circunstancialidade, a simplicidade, a efemeridade, a transitoriedade, a informalidade e a temporalidade (SÁ, 2008, p. 5-11), ratificando ainda sua condição de gênero híbrido.²²

Constituída pelo relato de um fato ou de um incidente retirado normalmente do cotidiano – e que, aparentemente, não possui significado relevante –, a *crônica de imprensa* (REIS; LOPES, 2002) realça, por meio do discurso pessoal e subjetivo do cronista, dimensões culturais, ideológicas, sociais, psicológicas, entre outras, que, em um primeiro momento, “escapariam a um observador desatento” (REIS; LOPES, 2002, p. 88-89). “Não é reportagem, não é artigo, é um gênero ambivalente que tanto valoriza o relato noticioso de fatos quanto à opinião do cronista” (LETRIA, 2000, p. 51).

A crônica é condicionada tanto pelo contexto em que se insere quanto por uma estratégia comunicativa, relacionados diretamente com as motivações e funções principais do discurso de imprensa com que convive (REIS; LOPES, 2002, p. 88).²³ Ao propor a criação de *A vida como ela é...*, Samuel Wainer buscava, com as narrativas de Nelson Rodrigues, dar mais visibilidade às notícias veiculadas na edição do dia das páginas policiais e de comportamento de *Última Hora*.

As narrativas de *A vida como ela é...* inserem-se em um período do jornalismo brasileiro no qual concedia-se espaço à ficcionalidade, a exemplo dos repórteres que utilizavam a técnica “nariz de cera” e “faziam literatura” para “retocar a realidade” (RODRIGUES, S., 2012, p. 32). Nas crônicas, a ficcionalidade pode ser acentuada pelo que

²² A condição de gênero híbrido da crônica relaciona-se às influências da literatura e do jornalismo que resultam nas diversas formas como ela se apresenta, e ao número expressivo de escritores literários inseridos nesse gênero. Mesquita (1984, p. 209-210) afirma: “é uso dizer que se trata de um gênero híbrido, não só porque fica a meio caminho entre a opinião e a informação, a reportagem e o editorial, mas também porque, como sustentou Assis Pacheco, é <<uma espécie de mula>> resultante do cruzamento do jornalismo e da literatura, do escritor e do jornalista”.

²³ Para Reis e Lopes (2002, p. 88), a relação que “se estabelece entre a **crônica** e o jornal como veículo de comunicação de massas envolve implicações pragmáticas: a **crônica** procura atingir um número relativamente elevado de leitores, junto dos quais o cronista exerce por vezes uma actividade difusamente pedagógica, de contornos ideológicos mais ou menos marcados, recorrendo normalmente a um discurso acessível e centrado na atualidade” (grifo dos autores).

Venâncio (2004, p. 8) define como “um mundo que convive paredes-meias com o do jornalismo [...] alguns cronistas de jornal são mais propriamente literatos do que profissionais de imprensa”.²⁴ Para Sá (2008, p. 11):

Com seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo *que também faz parte da condição humana* e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples *situação* no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. Somente nesse sentido crítico é que nos interessa o lado circunstancial da vida. E da literatura também (grifo do autor).

Apesar de serem institucionalizadas como crônicas, as narrativas de *A vida como ela é...* configuram-se como autênticos contos. Esta característica relaciona-se, em princípio, à proximidade da crônica ao gênero literário. Segundo Arrigucci Junior (1987, p. B-6):

À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela [crônica] parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de um texto literário, tornando-se pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado.

Nelson Rodrigues apropriava-se da coluna *A vida como ela é...*, um espaço jornalístico, para também fazer ficção, assemelhando-se ao afirmado por Reis e Lopes (2002, p. 89):

Não parece arriscado conjecturar que muitos desses escritores exercitam nas suas **crônicas** uma **competência narrativa** que chega a fazer delas esboços de contos ou então partem de sugestões temáticas que nelas recolhem para a sua actividade de criação literária. Daí advém também a dimensão paraliterária da **crônica**, tal como a encontramos em ficcionistas como Eça de Queirós, Machado de Assis [...] (grifo dos autores).

Conforme destacado no trecho a seguir, a questão financeira, também, influenciou a opção de Nelson Rodrigues pelo jornalismo, em detrimento da dedicação exclusiva ao teatro e à literatura.

²⁴ Para outros exemplos de autores brasileiros que deram à crônica uma “roupagem mais literária”, cf. Sá (2008, p. 8-9).

Eu tenho três colunas diárias, obrigatórias [...]. Gostaria de escrever só teatro e romances, mas para minha sobrevivência sou obrigado a escrever em três jornais e o dia que parar morrerei de fome, pois infelizmente a literatura ainda não dá condições para que as pessoas sobrevivam apenas com ela (RODRIGUES, S., 2012, p. 123).

Observa-se que *A vida como ela é...* é composta por narrativas pouco extensas, concisas, com uma trama central e poucas personagens, tal como o conto. O *tratamento de ficção*²⁵ (SÁ, 2008, p. 28) característico ao conto relaciona-se, entre outras questões:

- 1.º) a construção do diálogo (inevitável, porque a simples transcrição de uma conversa não atingiria o leitor nem seria literatura;
- 2.º) a construção de personagens que se afastam da matriz real (uma pessoa de carne e osso, que vive ou viveu em determinado lugar) e ganham o estatuto de seres inventados, com vida “real” apenas no contexto do relato;
- 3.º) o envolvimento mais complexo de espaço, tempo e atmosfera;
- e, 4.º) a perspectiva do cronista de distanciar-se do narrador, uma vez que na crônica a voz do narrador é a voz do cronista (SÁ, 2008, p. 28-29).

As três acepções do *conto* – relato de um acontecimento; narração oral ou escrita de um acontecimento falso; fábula que se conta às crianças para diverti-las – possuem como ponto comum, o modo de se contar alguma coisa (GOTLIB, 1985, p. 11). Para Gotlib (1985, p. 12):

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se, afirma Raúl Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. Há textos que têm *intenção* de registrar com mais fidelidade a realidade nossa (grifo da autora).²⁶

Segundo Nelson Rodrigues, inicialmente, o jornal *Última Hora* era contrário à ficção em *A vida como ela é...*, visto que a coluna deveria abordar um acontecimento verídico. Mas as crônicas fizeram um “sucesso tão fulminante que eles acabaram me dizendo que eu tinha razão. Então, desandei a fazer ficção, evidentemente usando fatos ocorridos há cinquenta, duzentos, trezentos anos” (RODRIGUES, S., 2012, p. 126). De acordo com Imbert (1999, p. 40):

²⁵ Sá (2008, p. 28) refere-se ao escritor brasileiro Fernando Sabino quando faz uso dessa expressão, adotada por Sabino ao falar das narrativas de *A companhia de viagem*, que genericamente foram designadas crônicas, “embora tenham tratamento de ficção característico dos contos e das histórias curtas”.

²⁶ Em *Teoria do Conto* (1985), Gotlib (1985, p. 32-49) discorre sobre os teóricos que cercam o conto, a exemplo de Edgar Poe (1842), cuja teoria recai no princípio da relação entre a extensão do conto e a reação ou efeito provocado no leitor, a fim de obter-se uma unidade de efeito; de Boris Eikhbaum (1978), que reconhece a unidade de construção, o efeito principal no meio da narração e o forte acento final como características do conto; e de Anton Tchekhov (1966), que aborda quesitos do conto, entre eles a tensão, condensação, concentração ou compactação, no qual a brevidade permanece como elemento caracterizador deste gênero.

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción – cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas – consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio.

A linguagem utilizada por Nelson Rodrigues em *A vida como ela é...*, também, assemelha-se à utilizada nos contos: “objetiva, plástica”, com o uso de “metáforas de curto espectro, de imediata compreensão para o leitor”, “narrado em linguagem direta, concreta, objetiva” (MOISES, 1967, p. 103). Nessas narrativas, adota-se o diálogo direto, um dos componentes da linguagem do conto, conforme destacado por Moises (1967, p. 103):

O conto, por seu estofo eminentemente dramático, deve ser, tanto quanto possível, dialogado. Muito simples a explicação: os conflitos, os dramas, residem na fala das pessoas, nas palavras proferidas (ou mesmo pensadas) e não no resto; sem diálogo, não há discórdia, desavença ou mal-entendido, e sem isso, não há conflito nem ação [...] O diálogo constitui, portanto, a base expressiva do conto.

Nelson Rodrigues assume a postura de um verdadeiro contista: um ágil conversador, que elege como tema um acontecimento da existência humana no desenvolvimento de uma trama rigorosa (IMBERT, 1999, p. 23). Para Cortázar (1994), o contista precisa escolher e limitar um acontecimento que seja significativo, capaz de atuar no leitor como uma espécie de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade de algo que vai além do que está contido no conto.

De um modo geral, as narrativas de *A Vida Como Ela É...* abordam um único conflito, que envolve, em média, quatro personagens, concentrando-se sobre uma situação do cotidiano – na maioria das narrativas, um caso de adultério ou um crime.²⁷ As categorias da narrativa – ação, personagem e tempo –, influenciadas pela reduzida extensão do conto, possuem a capacidade de seduzir o leitor, cuja leitura é conduzida a um desfecho surpreendente e inesperado.²⁸ O conto “exige que todos os seus componentes estejam galvanizados numa única direção e ao redor dum único drama” (MOISÉS, 1967, p. 100). O mesmo autor acrescenta:

²⁷ Moisés (1967, p. 100) afirma: “O conto é, de ângulo dramático, unívoco, univalente. Num parêntese, cabe dizer que sentido têm, aqui, as palavras ‘drama’, ‘dramático’ e seus cognatos. Devem ser entendidos como conflito, ação conflituosa etc. O drama nasce quando se dá o choque de duas ou mais personagens, ou de uma personagem com suas ambições e desejos contraditórios [...] Constitui uma unidade dramática, uma *célula dramática*. Portanto, contém um só conflito, um só drama, uma só ação: *unidade de ação*” (grifo do autor).

²⁸ Cf. Reis e Lopes (2002, p. 78-82).

O lugar geográfico, por onde as personagens circulam, é sempre de âmbito restrito [...] Os acontecimentos podem dar-se em curto lapso de tempo: já que não interessam o passado e o futuro, as coisas se passam em horas, ou dias [...] O conto caracteriza-se por ser “objetivo”, atual: vai diretamente ao ponto, sem deter-se em pormenores secundários. Essa “objetividade” [...] salta aos olhos com as três unidades: de ação, lugar e tempo (MOISES, 1967, p. 101).

As narrativas de Nelson Rodrigues inserem-se no que Pozuelo Yvancos (1998, p. 451) denomina *efeito do conto*: “El efecto del cuento, su esencia, radica en ese pacto, pues todo cuento es feudatario de ese marco de emisión y recepción que pide no ser interrumpido y ser percibido de una vez y en su totalidad”. O mesmo autor acrescenta que a estrutura breve e a concentração de elementos são consequências diretas da impressão de totalidade, unidade e intensidade perseguida pelo conto. Para Pozuelo Yvancos (1998), o tamanho atribuído ao conto é decorrência da intenção deste gênero: a de provocar no leitor o efeito de intensidade desejado. Já a sua estrutura possui uma correlação entre a intenção do autor e o efeito de leitura.

Como exemplo, nos relatos, *Gagá*, *Uma senhora honesta*, *Sem caráter* e *Dama do loteação*, que integram *A vida como ela é...*, Nelson Rodrigues aborda a temática do adultério em diferentes casos, e cada uma das narrativas restringe-se a um curto período da vida dessas personagens.

Os acontecimentos são lineares e relacionam-se diretamente aos conflitos das narrativas. Em poucas linhas, Nelson Rodrigues seduz o leitor a continuar a leitura até o desfecho. A temporalidade é marcada por expressões como “dia seguinte”, “na mesma noite” e “à tarde” e indicam que a trama é resolvida em um curto espaço de tempo, como um balizador do percurso das personagens.

Nessas narrativas, os acontecimentos estão interrelacionados a um conflito – apresentado já nas primeiras linhas, ou seja, o ponto de partida – e sua resolução – ao final da narrativa, ou o ponto de chegada –, que propõem uma reflexão acerca de uma mensagem implícita sobre o modo de ser do homem. Nos contos, “o drama apresenta fim em si próprio, compondo uma unidade, de começo, meio e fim” (MOISÉS, 1967, p. 100).

Segundo Moisés (1967), os contos correspondem, normalmente, ao momento mais importante vivido pela personagem. Há pouco interesse sobre o que há antes e depois do conflito dramático. “O conto constitui uma fração dramática, a mais importante e a decisiva, numa continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo” (MOISES, 1967, p. 101).

O desfecho das crônicas de Nelson Rodrigues aproxima ainda mais estas narrativas do conto. O leitor é surpreendido ao final de cada história, conforme poderá ser observado no

Capítulo 4, a partir do detalhamento e das análises dos relatos. Nos contos, conforme Pozuelo Yvancos (2008, p. 467), o desfecho é considerado o ponto mais forte da estrutura deste gênero narrativo:

La importancia del final no es sólo un lugar teórico de singular unanimidad, puede también explicar el sentido de ser el cuento una estructura contenida, un embrión cuyo desarrollo está implícitamente sometido a una estructura simbólica que tiene siempre mayor alcance que su manifestación. Es como si el cuento fuese un dispositivo de *apertura* a espacios simbólicos de mayor transcendencia (grifo do autor).

A conformação dada as narrativas de *A vida como ela é...* resulta em um texto que fica entre a crônica e o conto, a exemplo da análise feita por Sá (2008, p. 25-27) acerca das crônicas de Fernando Sabino. Esta conformação reforça a ambiguidade dessas crônicas, que, ao serem transpostas para outro meio, ganham uma dimensão ainda maior. “Já não importa saber se a transposição da revista (ou do jornal) para o livro altera o seu valor, pois o importante é reconhecer que essa mistura nada mais é do que uma tendência da literatura contemporânea, numa enriquecedora confluência de gêneros” (SÁ, 2008, p. 26).

1.3 ENTRE AS FRONTEIRAS DO REAL E DO UNIVERSO FICCIONAL

Conforme já observado, ainda que sob o estatuto de crônica, as narrativas de *A vida como ela é...* configuram-se como autênticos contos. Enquanto crônicas jornalísticas, os relatos derivam do registro do factual e do circunstancial, retirado do cotidiano do Rio de Janeiro. De acordo com Sá (2008, p. 18):

Hoje, os jornais que se destinam às classes “A” e “B” procuram captar a poesia da vida, mas não podem escapar à escolha de fatos “que tenham conteúdo jornalístico” no sentido de maior interesse, credibilidade no esclarecimento do público etc. Assim, os próprios jornais conferem ao cronista a missão de colocar a vida no exíguo espaço dessa narrativa curta, que corre o risco de ser sufocada pelas grandes manchetes, ou confundir-se com o contexto da página em que ela é publicada.

As próprias características da crônica, gênero narrativo que soma jornalismo e literatura (SÁ, 2008, p. 7), e a aproximação desses relatos ao conto, gênero literário do modo narrativo (REIS, 2008, p. 246), ressaltam a ficcionalidade de *A vida como ela é...*, implicando uma primeira mudança de estatuto (REIS, 2008, p. 20).²⁹ Reis explica que (2008, p. 343):

²⁹ Reis (2008, p. 20) exemplifica a ocorrência da mudança de estatuto determinada pela ordem contratual que interfere no modo como certos textos são lidos. Acerca do conceito de gênero, cf. Moises (1967, p. 49).

[...] ao circunscrevermos a caracterização dos textos pertencentes ao modo narrativo à narrativa literária, não ignoramos que essa caracterização incide apenas sobre uma certa classe de textos narrativos, de natureza essencialmente **ficcional**; por isso, eles serão designados também globalmente como **ficção narrativa**, expressão que aqui se reporta abreviadamente à **ficção narrativa literária** (grifo do autor).

A opção de Nelson Rodrigues por uma escrita que aproxima *A vida como ela é...* dos contos, influenciada pela tradição literária desse gênero narrativo, potencializa a ficcionalidade dessas narrativas, inspiradas em tragédias presenciadas por ele enquanto repórter. A natureza ficcional dessas histórias pode ser observada ainda pelo princípio da verossimilhança. Essência do texto de ficção, a verossimilhança implica organização lógica dos fatos e da relação entre os vários elementos da história, que influenciam a crença e empatia por parte do público (GANCHO, 2004, p. 12).

Os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros (no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto), mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê [...] a verossimilhança é percebida na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência (GANCHO, 2004, p. 12).

As narrativas de *A vida como ela é...* passaram ainda por mudança de suporte, mediante publicações em livros, nos quais as crônicas foram distribuídas em antologias e em diferentes edições. Conforme destacado por Sá (2008, p. 85), nessa transposição, a transitoriedade característica da crônica é substituída:

Uma vez publicada em livro, a crônica assume uma certa reelaboração na medida em que é escolhida pelo Autor [...]. Além disso, ela se torna mais duradoura, porque os textos que envelheceram devido à sua excessiva circunstancialidade não entram na seleção [...] No momento em que a crônica passa do jornal para o livro, temos a sensação de que ela superou a transitoriedade e se tornou eterna.

Ao serem transpostas para o livro, as narrativas de *A vida como ela é...* ratificam sua condição de contos, visto que a mudança de suporte amplia “a mágica do texto, permitindo ao leitor dialogar com o cronista de forma bem mais intensa, ambos agora mais cúmplices no solitário ato de reinventar o mundo pelas vias da literatura” (SÁ, 2008, p. 86).

Essa condição é resultante ainda das características do próprio Nelson Rodrigues enquanto escritor, mencionadas anteriormente, que assume uma tendência para derivas ficcionais na elaboração desses relatos. Desta forma, a ficcionalidade é concebida ainda em termos de *intencionalidade* (REIS; LOPES, 2007, p. 160), confirmada pelo jornalista em

relação às suas crônicas, manifestando o intuito de construí-las na base de uma atitude de fingimento.³⁰

³⁰ Cf. Rodrigues, S. (2012, p. 126). Mesmo que Nelson Rodrigues não tenha estabelecido diretamente um contrato com o seu público leitor acerca da ficcionalidade de suas crônicas, em relação a *A vida como ela é...*, verifica-se o que Reis e Lopes (2007, p. 160) denominam postura essencialista e autotélica da ficcionalidade: “o contrato da ficção não exige um corte radical e irreversível com o mundo real, podendo [...] o texto ficcional remeter para o mundo real, numa perspectiva de elucidação que pode chegar a traduzir-se num registro de natureza didática”.

CAPÍTULO 2

DE CRÔNICA IMPRESSA A SÉRIE TELEVISIVA

“Nós recontamos as histórias – e as mostramos novamente e interagimos uma vez mais com elas – muitas e muitas vezes; durante o processo, elas mudam a cada repetição, e ainda assim são reconhecíveis”.
(HUTCHEON, 2013, p. 234-235)

2 DE CRÔNICA IMPRESSA A SÉRIE TELEVISIVA

O livro não foi o único meio de transposição das narrativas de *A vida como ela é...* Uma primeira versão foi feita no mesmo ano do lançamento da coluna, em 1951, com a narração das crônicas no rádio. Em 1955, as narrativas transformaram-se em revista com ilustrações (RODRIGUES, N., 2015c, p. 7). Em 1961, *A vida como ela é...* foi publicada em livro, resultando na primeira antologia que reuniu parte das crônicas da coluna do jornal *Última Hora*. Conforme destacado abaixo:

Por seu alcance e perenidade, “A vida como ela é...” teve várias encarnações em mais de cinquenta anos. Ainda na década de 1960, foi programa de rádio, narrado por Procópio Ferreira, além de disco e fotonovela. Em 1978, deu origem a um dos filmes de maior repercussão do cinema brasileiro, *A dama do loteamento*. E, na década de 1990, tornou-se um grande sucesso no teatro, em encenação premiada de Luiz Arthur Nunes, e chegou ao horário nobre na fidelíssima adaptação dirigida por Daniel Filho para a TV Globo (RODRIGUES, N., 2015a, p. 9).

Com um enorme sucesso de público, *A vida como ela é...* teve as primeiras produções para a televisão ainda na década de 1960. Em 1962, foi encenada como um dos quadros do programa *Noite de Gala*, da TV Rio.

Em 1996, foi produzida a série da Rede Globo, considerada a principal adaptação de *A vida como ela é...*, composta por quarenta episódios. Cada um com duração aproximada de dez minutos. Em 2002, a produção audiovisual foi lançada em DVD, com a coletânea dos episódios. E, em 2012, além do relançamento de uma reedição comemorativa do DVD, a série foi reprisada no *Fantástico*, programa dominical da Rede Globo, em comemoração aos 100 anos que Nelson Rodrigues completaria à época.³¹

Ao centrar no processo de remídiação de *A vida como ela é...* para a televisão, este capítulo pretende observar se as derivas ficcionais já identificadas nessas narrativas foram ainda mais potencializadas ao serem transpostas para o contexto televisivo. Para tais reflexões, torna-se necessário compreender dois fenômenos nos quais esses processos estão inseridos, nomeadamente, a transmídiação e a transficcionalidade.

³¹ Reportagem de divulgação da reprise da série *A vida como ela é...* no *Fantástico* disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/videos/t/edicoes/v/fantastico-vai-reprisar-episodios-de-a-vida-como-ela-e-a-partir-do-proximo-domingo-26/2097471/>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

2.1 TRANSMIDIAÇÃO E ESPECIFICIDADES MIDIÁTICAS

Conhecidas genericamente como adaptações, as dezenas de versões de *A vida como ela é...* transpostas para meios diferentes (rádio, teatro, cinema, revistas, livros e televisão) são tanto processo quanto produto da transmidiação, fenômeno que observa as relações existentes entre narrativa e mídia e, de forma mais específica, o estudo das narrativas em diferentes mídias.³²

Por constituir-se em uma área recente, desenvolvida inicialmente nas décadas de 1980 e 1990, as investigações sobre a transmidiação são caracterizadas pela interdisciplinaridade, resultando em abordagens, perspectivas e conceitos diversos, utilizados para descrever a produção e migração de conteúdos em várias formas de mediação e dispositivos (MERINO, 2015, p. 2-3).

Para Fachine et al. (2013, p. 21), uma das razões da imprecisão conceitual sob esse campo é a difusão do termo transmídia a partir da descrição proposta por Jenkins (2003, 2008, 2010) para *transmedia storytelling*, “uma das principais formas de transmidiação, mas que, nem por isso, pode ser tomada como seu sinônimo porque designa apenas uma das suas manifestações”.³³

Com o intuito de ser uma área de investigação transmídia, a narratologia concentra-se no estudo de narrativas de todos os tipos, tanto verbais (orais ou escritas) quanto baseadas em imagens ou filmadas (HERMAN; JAHN; RYAN, 2010, p. 572), também em um contexto interdisciplinar, convocando múltiplas áreas do saber. No âmbito dos estudos narrativos, a transposição de narrativas de um meio para outro sem a perda de suas propriedades essenciais foi sugerida, ainda em 1964, por Claude Bremond (RYAN, 2005, p. 1).

Segundo Wolf (2005, p. 84), a transmidialidade refere-se a fenômenos cuja manifestação não está ligada a um meio particular, a exemplo, da própria narrativa. De acordo com o mesmo autor:

³² A opção pelo termo transmidiação (*transmediação*) é teoricamente fundada na situação atual dos estudos narrativos. Embora discorra sobre a mudança de paradigma proposta pela transmidiação, esta investigação não põe em causa as reflexões de base indicadas, por exemplo, por Hutcheon (2013), acerca da teoria e do fenômeno da adaptação, também consideradas neste estudo.

³³ Fachine (2013, p. 21-22), acrescenta que “pela necessidade de um ‘guru’ e de um aporte teórico capaz de explicar fenômenos cada vez mais evidentes e diversificados de articulação entre mídias”, as postulações de Jenkins “repercutiram rapidamente e foram aproveitadas em distintos campos de produção cultural (teledramaturgia, jornalismo, publicidade etc.), sem que houvesse a preocupação de se problematizar, em cada um deles, a pertinência e os limites das apropriações conceituais. Em pouco tempo, no mercado e na academia, as expressões ‘transmídia’ e ‘transmidiação’ foram adquirindo tamanho grau de generalização que passaram a se confundir com as noções mais amplas de convergência de mídias ou cultura participativa [...]”.

Since they [*transmedial phenomena*] appear in more than one medium, they point to palpable similarities between heteromedial semiotic entities. Transmediality appears, for instance, on the level of ahistorical formal devices and ways of organising semiotic complexes, such as repetition of motifs and thematic variation (e.g., in music and literature), metalepsis (in fiction, film, painting etc.), and narrativity. Narrativity in particular cannot be restricted to verbal narratives alone but also informs opera, film, ballet, the visual arts and, as some have argued, to some degree even instrumental music. Other instances of transmediality concern characteristic historical traits that are common to either the form or the content level of several media in given periods [...] Finally, transmediality can equally appear on the content level alone. This is, for example, the case in certain archetypal subjects and ‘themes’ such as the unfolding of romantic love or the conflicts between generations and genders. Again, all of these subjects are equally treated in verbal texts, the visual arts, film, opera etc. (WOLF, 2010, p. 253).

Em suma, a transmidialidade refere-se à apropriação da estratégia narrativa de um meio por outro, visto que esta não é limitada a um tipo de mídia específica. Sendo assim, o fenômeno da transmidiação reforça o próprio estatuto da narratologia: o interesse pela narrativa de um modo geral, ampliando a investigação para além dos textos narrativos literários (REIS; LOPES, 2002, p. 10), beneficiando, conseqüentemente, tanto os *media studies* quanto a própria narratologia (RYAN, 2006, p. 4).³⁴

O processo de transmidiação pode envolver sistemas narrativos intertextuais e intermediários³⁵, a exemplo das narrativas de *A vida como ela é...*, objeto desta análise. Ryan (2009, p. 267) explica que:

If intermediality is interpreted in a wide sense, other terms must be forged to differentiate its diverse forms, including a new term for the narrow sense. Wolf (2005) suggests “plurimediality” for artistic objects that include many semiotic systems; “transmediality” for phenomena, such as narrative itself, whose manifestation is not bound to a particular medium; “intermedial transposition” for adaptations from one medium to another; and “intermedial reference” for texts that thematize other media (e.g. a novel devoted to the career for a painter or composer), quote them (insertion of text in a painting), describe them (representation of a painting through emphasis in a novel), or formally imitate them (a novel structured as a figure).

Visto que a intermidialidade designa todos os tipos de relações existentes entre mídias diferentes, a transmidialidade é vista como uma subforma da intermidialidade (WOLF, 2005,

³⁴ Em *Narrative, Media and Modes*, Ryan (2006, p. 3-30) discorre sobre os conceitos de mídia, narrativa, e a relação entre estes no contexto dos estudos narrativos transmidiais.

³⁵ Os termos *intertextuais* e *intermediários* referem-se, respectivamente, aos conceitos de intertextualidade e intermidialidade. A *intertextualidade* é estabelecida a partir de uma concepção dinâmica do texto, funcionando como espaço de diálogo, troca e interpenetração constantes de uns textos noutros textos (REIS, 2008, p. 185). Já a intermidialidade refere-se, em seu sentido mais amplo, a qualquer transgressão nas fronteiras entre mídias e, assim, preocupa-se com as relações entre diferentes complexos semióticos ou diferentes partes de um complexo semiótico em mídias diversas (WOLF, 2010, p. 256). Ver também Herman, Jahn e Ryan (2010, p. 252-261).

p. 84). Em *A vida como ela é...*, a transmídiação é caracterizada pela transferência de narrativas que tem o jornal como meio de origem para a televisão, marcada pela semelhança de conteúdos e aspectos formais nas duas mídias envolvidas (WOLF, 2010, p. 253).

Embora o núcleo do significado trafegue pelas mídias, o potencial narrativo é preenchido e atualizado de forma diferente na mudança de um meio para outro, visto que as mídias não são dotadas das mesmas habilidades narrativas (RYAN, 2006, p. 4). Para Ryan (2006, p. 4), o conceito de narrativa oferece um denominador comum que permite melhor apreensão dos pontos fortes e das limitações em relação à potencialidade de representação de uma mídia individual. A mesma autora acrescenta que a migração de uma história de um meio para outro, também, implica consequências cognitivas.

Visto que o termo *meio* (ou mídia) é marcado por uma ambiguidade conceitual, é necessário compreender quais dos significados estão em causa no estudo da transmídiação. Entre outras definições atribuídas a essa expressão, ressaltam-se: canal ou sistema de comunicação, informação ou entretenimento; e meios materiais ou técnicos de expressões artísticas, que indicam duas acepções: uma transmissiva e outra semiótica (RYAN, 2006; 2009; 2010). Conforme Ryan (2010, p. 289):

Transmissive media include television, radio, the Internet, the gramophone, the telephone – all distinct types of technologies –, as well as cultural channels, such as books and newspapers. Semiotic media would be language, sound, image, or more narrowly, paper, bronze, the human body, or the electromagnetically coded signals stores in computer memory.

Ao propor um diálogo entre narrativas midiáticas de feições diferentes, os estudos narrativos transmidiáticos ressaltam o meio (*medium*, mídia) na sua *definição semiótica* (RYAN, 2010, p. 289), a partir da análise dos códigos e canais sensoriais que suportam as várias mídias (verbais, visuais e auditivos, compreendendo a linguagem), observando as limitações e possibilidades narrativas em um determinado tipo de sinal ou estímulo (RYAN, 2006, p. 18).

Para Wolf (2011, p. 166), quanto à natureza do meio, deve ser levada em consideração a técnica, o material, além dos aspectos semióticos e culturais históricos, visto que todas essas dimensões influenciam o tipo de história a ser transmitida em uma mídia e determinam como as histórias serão transmitidas, recebidas e os efeitos que podem produzir.

As especificidades de cada mídia também são consideradas a partir do seu *modo de engajamento* (HUTCHEON, 2013, p. 47) com o público. “Uma história pode nos ser contada ou mostrada, cada qual numa variedade de diferentes mídias” (HUTCHEON, 2013, p. 47). A

exemplo, enquanto no jornal impresso as histórias são contadas, na televisão estas são mostradas, além de contadas. Os dois modos são considerados imersivos, embora de maneira diferentes, visto que o contar faz o leitor mergulhar em um mundo ficcional por meio da imaginação, enquanto o modo mostrar o faz imergir por meio da percepção auditiva e visual. Passa-se da imaginação para o domínio da percepção direta (HUTCHEON, 2013, p. 47-48). Hutcheon (2013, p. 48-49) acrescenta:

O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; a música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais. Por outro lado, entretanto, uma dramatização *mostrada* é incapaz de se aproximar do jogo verbal complicado da poesia *contada*, ou do entrelaçamento entre descrição, narração e explicação que a narrativa em prosa conquista com tanta facilidade. Contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, nunca é o mesmo que mostrá-las visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis.

Para exemplificar, quando *A vida como ela é...* é transmidiada para a televisão, a narração e as personagens são representadas e interpretadas por atores; os pensamentos das personagens são concebidos em imagens, falas, encenações e sons. A descrição do espaço feita pelo narrador é transposta em cenário e *set* de gravação; ou seja, o enredo e os conflitos da trama tornam-se audíveis e visíveis.

Conforme Dunn (2005, p. 125):

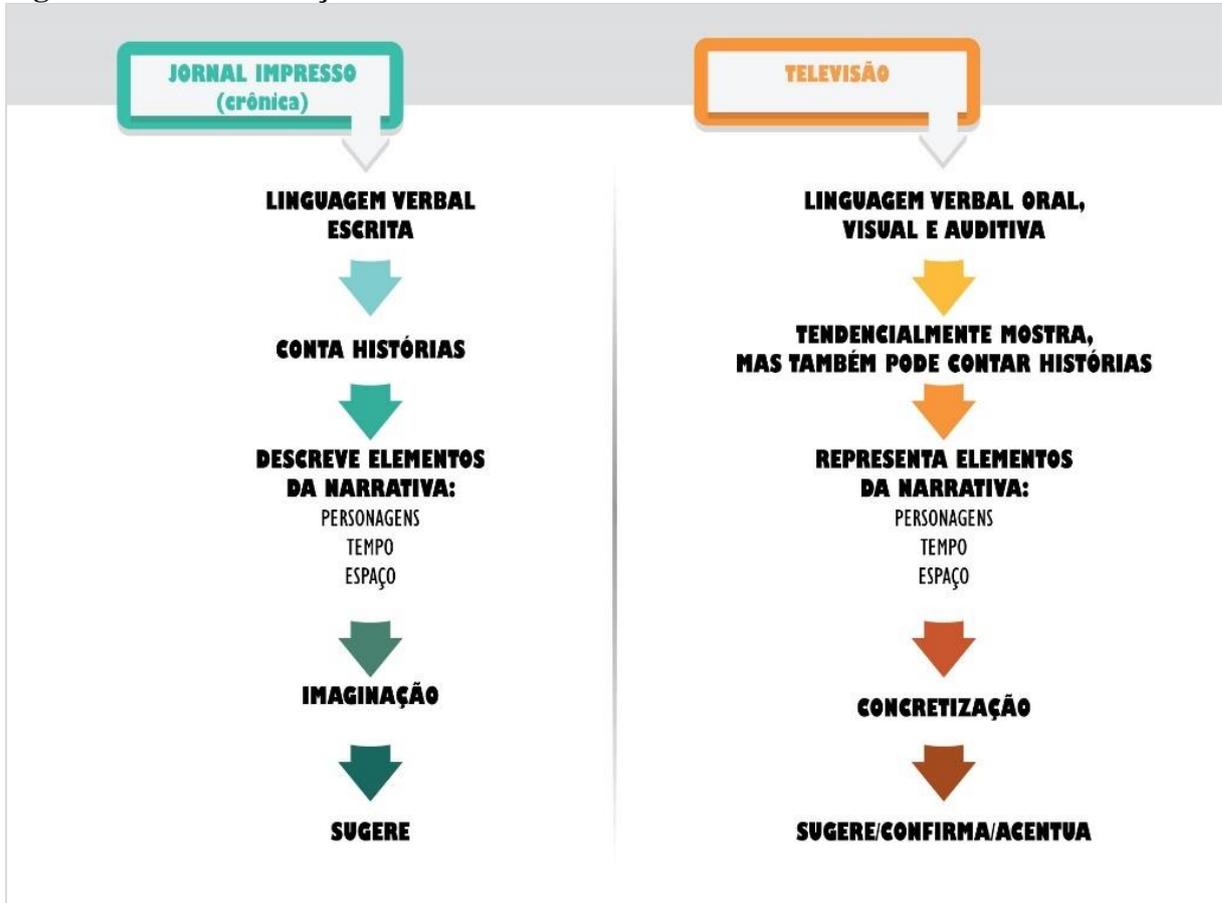
Each medium develops its own ways of telling stories. These different ways of telling stories encompass the devices of the plot, the technical aspects of the medium, and the codes and conventions of types of stories [...] different media allow different possibilities of diegesis (telling the story) and mimesis (performance) and the relation between two.

Na televisão, a caracterização e figuração das personagens têm início antes mesmo do processo de realização, a partir da escolha do elenco, ou seja, no *casting*, que tem como desafio fazer a representação mais fiel possível da descrição física (altura, biotipo, cor da pele, dos olhos, dos cabelos etc.) de uma personagem em uma figura real, ou seja, de um ator ou atriz, para dar mais verossimilhança à narrativa.

Para Hutcheon (2013, p. 70), na transmídiação do texto impresso para as mídias performativas, “a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular real. Contudo, o auditivo é tão importante quanto o visual nessa passagem”.

O infográfico abaixo ilustra, no processo de transmídiação, alguns aspectos da relação entre a narrativa e o meio que a desenvolve, influenciada pelas especificidades das mídias, a exemplo do jornal impresso e da televisão.³⁶

Figura 1 – Transmídiação: narrativa e meio



Fonte: elaboração própria.

2.2 A VIDA COMO ELA É... EM SÉRIE: PROCESSO

O processo de transmídiação de *A vida como ela é...*, a partir da remediação dessas narrativas oriundas do jornal impresso para a televisão, estabelece um paradigma de transposição intermediática muito próxima do literário.

Por transposição intermediática, entende-se a adaptação das narrativas de um meio para outro (RYAN, 2009, p. 267) resultante, neste caso, de um processo de remediação

³⁶ Ainda que a utilização de um infográfico possa resultar em uma visão um pouco redutora acerca desse processo, recorre-se a esta representação visual da informação por ser uma forma didática de expor a questão.

(BOLTER; GRUSIN, 2000), ou seja, a mediação de um ato de mediação feito anteriormente.³⁷ De acordo com Bolter e Grusin (2000, p. 56), “any act of mediation is dependent on another, indeed many other, acts of mediation and is therefore remediation”.

Ao serem transmidiadas, as narrativas de *A vida como ela é...* são remediadas pela televisão em formato de episódio, compondo a série televisiva de mesmo título da coluna de Nelson Rodrigues. Além da escolha por manter o nome, que ressalta o interesse da produção da Rede Globo em relacionar a série ao jornalista, a estrutura da narrativa também foi mantida, correspondendo à lógica e às características do conto, mas considerando as particularidades desse novo meio. De acordo com Daniel Filho, diretor responsável pela produção da série *A vida como ela é...*:

A ideia de fazer “A vida como ela é...” na TV veio do Nelsinho Rodrigues [filho de Nelson]. Foi numa reunião que tivemos juntos com ele, Jofre Rodrigues e a viúva, dona Elza. E também que os episódios na TV fossem a representação exata dos contos. Seriam narrados, dando o sabor dos comentários do autor, e teriam curta duração. Pois assim seria fiel ao tamanho do conto (RODRIGUES, N., 2015c, p. 232).

Ainda que adaptadas para a linguagem televisiva, a partir da mudança da linguagem verbal escrita para a multimodal (verbal oral, visual e auditiva), o narrador heterodiegético³⁸ é quem conta as histórias, mantendo essa característica basilar dos contos.

A narração dá sequencialidade às cenas, sempre acompanhada de imagens, trilha sonora e da interpretação dos atores. Mas, na televisão, embora localizado a nível extradiegético, o narrador é, também, representado, a partir da interpretação do ator José Wilker. Antes de iniciar a narração de cada episódio, ele faz uma síntese da história, apresentando as personagens, os atores e a trama.

Na série e nas crônicas a narração do narrador heterodiegético adota uma focalização onisciente (REIS; LOPES, 2002, p. 174), intercalada por diálogos diretos das personagens, correspondentes aos do relato impresso. Os diálogos caracterizam-se por uma linguagem coloquial, falada nas ruas. Para Daniel Filho, o que Nelson Rodrigues fazia “era a

³⁷ De acordo com Bolter e Grusin (2000, p. 56, grifo dos autores), “The word remediation is used by educators as a euphemism for the task of bringing lagging students up to an expected level of performance and by environmental engineers for ‘restoring’ a damaged ecosystem. The word derives ultimately from the Latin *remedeui* – ‘to heal, to restore to health.’ We have adopted the word to express the way in which one medium is seen by our culture as reforming or improving upon another. This belief in reform is particularly strong for those who are today repurposing earlier media into digital forms”.

³⁸ Cf. Reis e Lopes (2002, p. 262-263).

teatralização do real. Soava verdadeiro. Tinha uma cadência nova. Não só a maneira de falar, mas as histórias também” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 231).³⁹

Assim como é característico no conto, observa-se na série, pelo uso da voz over, que “o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes” (GANCHO, 2004, p. 11). E, ainda que o processo de transmídiação de um conto impresso para outra mídia, como a televisão, resulte muitas vezes em expansão, conforme sugerido por Hutcheon (2013, p. 44), os episódios de *A vida como ela é...* mantiveram tanto a extensão quanto a brevidade desse gênero narrativo.

O processo de produção de *A vida como ela é...* em série televisiva, também, preservou outras características do conto, como o número restrito de personagens, a temporalidade e o espaço em que se desenvolve as tramas, mantendo a unidade de efeito preconizada por esse gênero narrativo (GANCHO, 2014, p. 9).

Para alcançar essa unidade de efeito, a produção da série *A vida como ela é...* considerou, ainda, o contexto de recepção desses conteúdos. De acordo com Hutcheon (2013, p. 181), “quando assistimos à TV em casa, somos interrompidos por propagandas, por membros e amigos da família e por telefonemas, de uma forma que raramente ocorre quando assistimos a um filme no cinema ou a um musical no teatro”.

Durante o *Fantástico*, os espectadores assistiam ao episódio do dia de uma única vez, sem as interrupções características da televisão por propagandas e publicidade, em contraste ao modelo habitual utilizado na televisão, marcado pela fragmentação (HUISMAN, 2005, p. 170; DUNN, 2005, p. 128).

As transmissões dos episódios também tinham dia e horário determinados: semanalmente e aos domingos. Os episódios eram transmitidos sempre ao final de cada programa, em analogia ao espaço editorial concedido à crônica nos impressos.

Outra estratégia adotada para prender a atenção do espectador foi a utilização de recursos tecnológicos inéditos na televisão e característicos do cinema, a exemplo das câmeras, enquadramentos e efeitos especiais que diferenciavam *A vida como ela é...* dos demais conteúdos da Rede Globo produzidos à época.⁴⁰ Desta forma, os episódios adquiriram

³⁹ Para o diretor Daniel Filho, a escrita de Nelson Rodrigues é caracterizada por um diálogo naturalista, em um texto que possui uma cadência poética. O diretor acrescenta que a produção televisiva buscou preservar essas características. Cf. *A Vida...* (2012).

⁴⁰ No documentário *Fazendo a Vida... de Nelson Rodrigues*, o diretor de Fotografia da produção da série *A vida como ela é...*, Edgar Moura, detalha o processo de filmagem: “Estamos gravando nas mesmas condições que se grava comercial: 35 milímetros, filme de baixa granulação, iluminação com efeito de janela, de projeções e sombras de luzes. A ideia de fazer em filme é de ter a melhor definição e a melhor imagem possível”. Cf. *A Vida...* (2012).

linguagem tecnológica diferente, que os distinguiam inclusive de outros quadros exibidos no *Fantástico*.

Na série, a atenção do espectador, também, é mantida pelo desenlace inesperado dos episódios, correspondente ao das crônicas. O espaço e o tempo das narrativas impressas também foram remidiados para a televisão. Segundo o diretor Daniel Filho, os cenários utilizados na série buscaram representar os lugares onde se passavam os relatos *A vida como ela é...*, além de indicar o período das narrativas, quais sejam as décadas de 1950 e 1960.

Para a identificação temporal, também, foram utilizados recursos tecnológicos do cinema, a exemplo das câmeras e da iluminação, conforme afirma o diretor Daniel Filho: “A ideia era de que tivesse um clima de cinema no ar, que mesmo que eu não dissesse que era passado nos anos 50, que a gente sentisse os anos 50 em volta da história” (A VIDA..., 2012).

Além dos recursos do cinema, a produção recorreu ainda a procedimentos característicos do teatro, determinantes para o *casting* e definição do tamanho do elenco. Conforme o diretor Daniel Filho, o objetivo era compor um elenco semelhante ao de uma companhia de teatro:

E juntar cinco atrizes, cinco atores, com diferenças de apresentação, diferença de estilos e também com diferença de características físicas e de idade. Aí teríamos praticamente uma companhia de teatro. [...] Começamos a fazer leituras para que todos eles apreendessem o som e o jeito de falar do Nelson Rodrigues. [...] Depois eu fui fazendo a matemática da distribuição de quem fazia o que, armando as químicas porque os vinte episódios seriam filmados simultaneamente (A VIDA..., 2012).⁴¹

Como pode ser constatado, o paradigma estabelecido nesse processo de transposição intermediária resulta da opção da própria equipe de produção da série, que buscou representar a personalidade de Nelson Rodrigues nos episódios.

A identidade do jornalista, também, está marcada, na série televisiva, por outros elementos que fazem referência às crônicas e ao jornal, mostrados sempre na abertura e ao final dos episódios: a máquina de escrever que aparece no início de cada episódio pertencendo ao próprio Nelson Rodrigues, conhecido nas redações por passar horas em frente ao equipamento. E o final de cada episódio é encerrado com a imagem congelada da última cena, que gradativamente se transforma em uma página acinzentada de jornal.

A remediação de *A vida como ela é...* destaca outro aspecto das transmediações que envolvem a televisão: a presença de uma equipe múltipla responsável pela produção da série,

⁴¹ Trecho retirado de transcrição do documentário que integra o DVD da série *A vida como ela é..., Fazendo a Vida... de Nelson Rodrigues*.

composta pelo diretor geral, assistentes da direção, roteirista, figurinista, cenógrafos, entre outros. Conforme Hutcheon (2013, p. 118), “as complexidades das novas mídias mostram que a adaptação, também, é um processo coletivo”.

A produção da série caracteriza-se pelo que Hutcheon (2013, p. 43) denomina processo de apropriação, “de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento”, por parte dos *produtores transmidiáticos*⁴² (DENA, 2009 apud MERINO, 2015, p. 3). Neste caso, a equipe coordenada pelo diretor Daniel Filho, considerada primeiramente intérprete e depois criadora (HUTCHEON, 2013, p. 43).

A produção de *A vida como ela é...*, para a televisão, está inserida ainda em outro processo: a transficcionalidade, ou seja, a forma como a ficção é refeita em função da mudança de mídia. As narrativas inseridas no processo de transmídiação podem ser vistas como um caso especial de transficcionalidade, a que opera em diferentes mídias (RYAN, 2013, p. 266). Ryan (2013, p. 265-266) afirma que “The term transfictionality (Saint-Gelais 2005, Ryan 2008) refers to the migration of fictional entities across different texts, but these texts may belong to the same medium, usually written narrative fiction”.

Ryan (2013, p. 366) afirma que, conforme Doležel (1998), o mundo ficcional pode ser ligado a outro por três tipos de relação: expansão, modificação e transposição. Em *A vida como ela é...* a transficcionalidade é caracterizada pela transposição. A autora acrescenta: “*Transposition* ‘preserves the design and the main story of the protoworld but locates it in a different temporal or spatial setting’ (Doležel, 1998: 206)” (RYAN, 2013, p. 366).

Para contextualizar as narrativas de *A vida como ela é...* ao novo meio e ao público da década de 1990, a produção fez algumas escolhas no sentido de buscar a identificação do espectador com a série, como a seleção dos atores que deram vida às personagens, nacionalmente conhecidos pelas atuações em telenovelas da Rede Globo.

Ainda que os recursos cinematográficos relacionassem *A vida como ela é...* com a década de 1950, os figurinos adotados seguiram outra lógica, a de não serem completamente similares ao período das crônicas⁴³, fato que também contribuiu para aproximar a série do novo público.

Na série, a temporalidade é marcada pelo corte das cenas, pelas mudanças de cenário e de figurino das personagens, como, por exemplo, no episódio *Sem caráter*. O narrador ainda

⁴² Optou-se pela utilização da expressão *produtores transmidiáticos* em substituição ao termo *adaptadores*, utilizado por Hutcheon (2013).

⁴³ Segundo Marília Carneiro, figurinista da série *A vida como ela é...*, “o que o Daniel [Filho] pediu é que não fosse uma coisa completamente fiel à época, que virasse um jogo de sete erros, que tivesse que observar os anos 50, não era isso” (A VIDA..., 2012).

faz uso de expressões como “Na mesma noite”, “Um dia, porém”, “Nessa noite”, “Mas esta amanhã não chegava nunca”, “Um ano depois”, entre outras. Conforme Hutcheon (2013, p. 100):

O “enquanto isso”, “em outro lugar” e “tempos depois” da literatura encontram seus equivalentes na “fusão de imagens” – à medida que uma imagem surge, a outra desaparece, e tempo e espaço se confundem de um modo mais imediato do que é possível com palavras. Com a “fusão do tempo”, além do tempo e do espaço, causa e efeito também são sintetizados (HUTCHEON, 2013, p. 100).

De um modo geral, o processo de refiguração das personagens dá-se tanto pela escolha do elenco (componente física) quanto pela interpretação deste (componente acional, psicológica e discursiva), e pelo discurso do narrador, representado pela voz de José Wilker. A refiguração é complementada ainda pelo recurso auditivo, no qual a música é utilizada para expressar sentimentos, emoções, realçar a personalidade e algumas características das personagens.

Em *Dama do lotação*, por exemplo, a música acentua a característica sensual da personagem Solange, interpretada por Maitê Proença. Segundo Hutcheon (2013, p. 95), “a separação das faixas de som e imagem, por exemplo, pode permitir que o estado interior de um personagem seja comunicado ao público mesmo permanecendo desconhecido dos demais personagens na tela” (HUTCHEON, 2013, p. 95).

A utilização de alguns recursos narrativos, como a voz over e a voz off, também, ilustram o processo de transficcionalidade de *A vida como ela é...* para a televisão, que acabam por evidenciar e concretizar algumas ações e comportamentos das personagens apenas sugeridos nas crônicas e, possivelmente, imaginados pelo leitor. A voz over é utilizada em todos os episódios, visto que é este recurso que possibilita ao narrador contar as histórias no meio televisivo.

Estas e outras questões, relacionadas aos processos de figuração e de refiguração, serão aprofundadas no Capítulo 4, a partir da análise de quatro personagens femininas protagonistas, tanto das crônicas quanto da série.

2.3 A SÉRIE *A VIDA COMO ELA É...*: UM PRODUTO DA REDE GLOBO

Enquanto produto, a transmidiação de *A vida como ela é...*, para a televisão, resulta em uma adaptação. Todo o processo foi norteado pelo objetivo principal de levar as crônicas de Nelson Rodrigues para a televisão, preservando as características e o estilo do jornalista, com poucas alterações no enredo e nos diálogos, integrados ao roteiro final da série. Segundo

Hutcheon (2013, p. 24), ao caracterizar uma obra como uma adaptação, anuncia-se abertamente sua relação declarada com outra.⁴⁴

Entretanto, conforme já demonstrado acerca do processo de transmediação de *A vida como ela é...* a transposição para outra mídia significa sempre uma mudança ou uma reformatação (HUTCHEON, 2013, p. 39-40). De acordo com Sousa (2014, p. 90), as adaptações são mais antigas do que se possa imaginar e caracterizam-se por serem pensadas de forma unitária, limitando-se, em alguns casos, a contar a mesma história. A autora acrescenta:

A tradição oral, desde tempos imemoriais, é uma espécie de adaptação: a história passa de boca em boca, mas o narrador quase sempre a apropria (Cobley, 2001: 32). Desde as suas origens, o teatro, a literatura, as artes em geral, não apenas o cinema, se dedicaram a adaptar as histórias, lendas e mitos que compõem o nosso imaginário (SOUSA, 2014, p. 90).

Por normalmente envolverem diferentes mídias, as adaptações são, em muitos casos, transposições intersemióticas de um conjunto de convenções e de sistema de signos, como as palavras, para outro, como as imagens (HUTCHEON, 2013, p. 40). A série *A vida como ela é...*, como *uma entidade ou produto formal* (HUTCHEON, 2013, p. 29), configura-se em uma transposição anunciada e extensiva das crônicas de Nelson Rodrigues.

O processo de filmagem da série teve a duração de três meses e foi dividido em dois blocos de vinte episódios. Ao todo, os quarenta episódios têm cerca de seis horas e quarenta minutos de duração.⁴⁵ Inicialmente, a ideia era que a transmissão de *A vida como ela é...* fosse diária⁴⁶. No entanto, devido ao contexto televisivo, caracterizado por restrições econômicas que obrigam a fragmentação do que é produzido em diferentes modos (HUISMAN, 2005, p. 153), essa ideia foi, também, adaptada, resultando na transmissão semanal dos episódios, conforme já mencionado. Segundo Huisman (2005, p. 154):

A television series is a group of programs created or adapted for television broadcast with a common series title, usually related to one another in subject or otherwise. Often, television series appear once a week during a prescribed time slot [...]. In a fiction series, the programs typically share the same characters and basic theme.

⁴⁴ Hutcheon (2013, p. 29) afirma que “de acordo com sua ocorrência no dicionário, ‘adaptar’ quer dizer ajustar, alterar, tornar adequado”.

⁴⁵ Sobre o processo de escolha das narrativas de *A vida como ela é...* que seriam adaptadas para a televisão, o roteirista Euclides Marinho afirma que a escolha das histórias foi intuitiva, e não seguiu nenhuma norma (RODRIGUES, N., 2015c, p. 239-240).

⁴⁶ “O Nelson Rodrigues Filho me falou de fazermos *A vida como ela é...* diariamente na televisão [...]. Ela seria uma crônica diária, como era no jornal”, conta o diretor Daniel Filho (*A VIDA...*, 2012).

Além do título, a dimensão de serialidade de *A vida como ela é...* resulta da incidência temática dos episódios, o adultério, além de estar associada ao próprio escritor Nelson Rodrigues. Embora as histórias se desenvolvam sobre a tônica do adultério, essas são distintas e autônomas entre si. Huisman (2005, p. 154) afirma que:

A series can be on any subject matter, fiction or non-fiction. Fictional series typically introduce and complete a new story of events in one episode, although various threads or storylines, such as relationships between the regular characters, can develop from one episode to the next.

Ou seja, em *A vida como ela é...* a dimensão de serialidade é dada pela temática e situações abordadas, e, também, pela recorrência de personagens típicas, a exemplo, dos tipos adúltera, fiel, amante e traída.

O fato de reunir um conjunto de relatos de Nelson Rodrigues, também, contribui para que *A vida como ela é...* seja convencionalmente identificada como série, reforçada ainda pela uniformização da produção dos episódios e dos recursos tecnológicos utilizados, que indicam o *padrão* da teledramaturgia da Rede Globo. Desta forma, em cada episódio da série, suas características básicas são repetidas (HUISMAN, 2005, p. 170).

Entretanto, a série *A vida como ela é...* possui algumas distinções do formato habitual desse gênero televisivo, principalmente, em relação às personagens. Cada história é composta por um núcleo de personagens distinto, ainda que as atrizes e atores sejam os mesmos de outros episódios.

Aproximando-se do final deste Capítulo, pode-se afirmar que tanto o produto quanto o processo de transmediação de *A vida como ela é...* contribuem para potencializar as derivas ficcionais já identificadas nesses relatos.

A adaptação de *A vida como ela é...* consiste em uma mudança de gênero, ou seja, de crônicas para série, e, conseqüentemente, de gênero jornalístico para entretenimento, inserido em um programa de variedades (DUNN, 2005, p. 125). Ao ser integrado ao gênero de entretenimento e à própria linguagem e contexto da televisão, a ficcionalidade é acentuada, visto a forma como os espectadores recebem este conteúdo. Conforme Dunn (2005, p. 125), “genre knowledge orientates competent readers towards appropriate attitudes, assumptions and expectations about a text, which are useful in making sense of it”.

Outro aspecto que potencializa as derivas ficcionais dessas narrativas é a adaptação destes textos em roteiro, que configura uma obra de ficção, além da participação de atores nacionalmente conhecidos das telenovelas brasileiras. A presença desses artistas é vista como

indício de uma obra de ficção e estabelece um contrato de ficcionalidade com o espectador. Esse indício ainda é acentuado pela forma como os atores participam das gravações, normalmente em mais de um episódio e interpretando diferentes personagens ao longo da série.

Enquanto crônicas, essas narrativas são um relato ficcionalizado do cotidiano. Na televisão, transformam-se em opção de entretenimento. No jornal, narrador e autor são as mesmas pessoas. Na série, autor e narrador são pessoas diferentes. Na televisão, o narrador é também interpretado por um ator, reforçando ainda mais seu lugar enquanto entidade ficcional.

A própria marca da Rede Globo acentua a ficcionalidade dessas narrativas na série, dado o reconhecimento e notoriedade que a emissora possui no segmento da teledramaturgia, conforme destacado abaixo:

De todas essas adaptações, sem dúvida, a feita pela TV Globo, em 1996, foi a que teve mais repercussão e a que deu ao texto literário do Nelson um alcance nacional sem precedentes. Todo os domingos, milhares de brasileiros aguardavam o final do *Fantástico* para se deliciar, se envergonhar e se entreter com “A vida como ela é...”. Sucesso retumbante mais uma vez (RODRIGUES, N., 2015c, p. 7).⁴⁷

Enquanto Nelson Rodrigues foi convidado por Samuel Wainer para dar mais visibilidade à página policial no jornal *Última Hora*, o processo é inverso na televisão, visto que foi por meio da Rede Globo que o escritor e *A vida como ela é...* ganharam mais notoriedade. Atualmente, Nelson é mais conhecido e reconhecido como dramaturgo que jornalista, ainda que tenha iniciado sua carreira no jornal.

Nesse processo de transmediação, as personagens de *A vida como ela é...* criadas nas crônicas e transpostas para a televisão ganham sobrevida e conquistam o público da década de 1990, questões a serem aprofundadas nos capítulos 3 e 4.

⁴⁷ O roteirista Euclides Marinho afirma que o “*Fantástico* teve um crescimento de audiência significativo, chamando o quadro desde sábado, dando *flashes* e *teasers*. E as pessoas ficavam esperando para ver *A vida como ela é...*” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 239).

CAPÍTULO 3

TRANSMIDIAÇÃO DA PERSONAGEM

“Nos últimos vinte anos, os estudos narrativos, tendo colhido muitas das conquistas conceptuais e metodológicas da narratologia dos anos 80 do século passado, redescobriram na personagem um apreciável potencial de investimento semântico, de dinamismo transficcional e de articulação intercultural. Por isso e com alguma ironia, David Herman, um dos protagonistas dos estudos narrativos da atualidade, declarou que os boatos sobre a morte da narratologia foram claramente exagerados” (REIS, 2015b, p. 10).

3 TRANSMIDIAÇÃO DA PERSONAGEM

A partir da transmidiação de *A vida como ela é...* este capítulo centra-se no processo de construção da personagem⁴⁸, nos seus modos de existência ficcional e nas suas figurações (REIS, 2015b, p. 10), mais especificamente na *nova* figuração ou refiguração (para fazer uso de termo mais apropriado) das personagens femininas em função da transposição dessas narrativas para a televisão.⁴⁹

A fim de delimitar e aprofundar esse estudo sobre transmidiação foram considerados dois aspectos: a revitalização da personagem enquanto categoria fundamental da narrativa que “evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos” (REIS; LOPES, 2007, p. 314) e a escolha de personagens femininas de *A vida como ela é...* como objeto de análise.

Dentro da temática do adultério, Nelson Rodrigues criou personagens femininas que, em termos de relevo (REIS; LOPES, 2007, p. 316), são protagonistas de muitas das histórias de *A vida como ela é...*⁵⁰ Para ilustrar essa questão, destaca-se que dos trinta e cinco episódios (em um total de quarenta) que têm o adultério como tema central, vinte são protagonizados por personagens femininas, correspondendo à totalidade de episódios da série que possuem mulheres como protagonistas.

Essas personagens (jovens, senhoras, solteiras, casadas, viúvas, noivas, filhas, cunhadas, noras, donas de casa etc.) vivem situações semelhantes e diferentes em relação ao adultério, além de apresentarem comportamentos repreendidos pela sociedade da época, visto que, no Rio de Janeiro dos anos 50, as famílias eram muito rigorosas e não havia a liberdade absoluta entre os jovens (CASTRO, 2012, p. 237).

Nas décadas de 1950 e 1960, período em que *A vida como ela é...* foi escrita por Nelson Rodrigues, a mulher ainda estava muito condicionada e restrita ao ambiente do lar. “Os meados do século XX são tidos, para uma grande parte das mulheres ocidentais, como os anos em que o pós-guerra as remete novamente para a esfera do privado e procura definir de

⁴⁸ Cf. Eder, Jannidis e Schneider (2010, p. 6-64).

⁴⁹ Os conceitos de figuração e refiguração são aprofundados por Carlos Reis, que coordena o blog *Figuras da Ficção*, disponível em: <<https://figurasdaficcao.wordpress.com>>.

⁵⁰ Sobre a relação entre Nelson Rodrigues e as personagens femininas que criou, Castro (2012, p. 220) afirma: “[...] Assim como Shakespeare fora um grande criador de tipos masculinos [...], Nelson sentia-se um criador de mulheres: Lídia, em ‘A mulher sem pecado’; Alaíde, Lúcia e Madame Clessy, em ‘Vestido de noiva’, dona Senhorinha, em ‘Álbum de família’ [...]”, referindo-se a algumas personagens das peças de teatro escritas pelo jornalista.

modo rígido os seus papéis como mães e cuidadoras do lar” (CARVALHEIRO; SILVEIRINHA, 2014, p. 2).⁵¹

Ao longo do desenvolvimento deste capítulo e da análise das personagens no Capítulo 4, pretende-se observar os processos de refiguração em função da televisão, considerando ainda a figuração dessas personagens nas crônicas impressas de *A vida como ela é...*

3.1 FIGURAÇÃO E REFIGURAÇÃO

A personagem, categoria da narrativa que apresenta densidade semântico-pragmática e virtualidades cognitivas (REIS, 2015b, p. 22), “revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa” (REIS; LOPES, 2007, p. 314), seja na narrativa literária, no cinema, no folhetim radiofônico ou na telenovela (REIS; LOPES, 2007, p. 314).

Enquanto signo, a personagem possui como elementos constitutivos: o nome, que identifica e pode sugerir atributos; os que resultam da conjugação de características físicas, psicológicas e morais, realçadas por procedimentos de caracterização; e o discurso, que pode contribuir decisivamente para a estruturação semântico-pragmática da narrativa. De forma articulada, esses elementos estabelecem uma rede de correlações temáticas e ideológicas com outras personagens e com o universo semântico da história (REIS, 2006, p. 138).

<<Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, **construída** progressivamente pela narrativa [...]. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela **é** e sobre o que ela **faz**>> (Hamon, 1983: 20). Aponta-se assim para uma concepção da personagem como **signo**, ao mesmo tempo que se sublinha implicitamente o teor dinâmico que de um ponto de vista modal preside à narrativa (REIS; LOPES, 2007, p. 315).

A figuração, conceito-síntese utilizado por Reis (2015b, p. 121), compreende “quase tudo que determina aquele *fazer personagem* que, expressa ou discretamente, as ficções exibem” (grifo do autor), não estando restrita a apenas um local no texto, ou seja, é dinâmica, gradual e complexa.⁵²

⁵¹ “Os anos que antecederam o início da década de 1950, especificamente a partir de 1945, foram marcados pelo fim da Segunda Guerra Mundial e pelo retorno da força de trabalho masculina, que resultou na forte reativação da ideologia de diferenciação dos papéis por sexo e da inferioridade feminina” (FUJISAWA, 2006, p. 33-35).

⁵² O “conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem” (REIS, 2015b, p. 122, grifo do autor).

O processo de figuração da personagem fundamenta-se na articulação entre dois campos autônomos de ponderação teórica: campo da semântica (derivadas narratológicas) e campo da retórica (tendo em conta o seu potencial descritivo e heurístico, no amplo domínio da análise do discurso) (REIS, 2006, p. 135). É composto por três dispositivos: discursivos (ou retórico-discursivos), de ficcionalização e de conformação acional ou comportamental (REIS, 2015b, p. 123), complementado ainda pelo dispositivo descritivo da personagem.⁵³

Nas narrativas breves escritas, a exemplo de *A vida como ela é...*, é principalmente pelo discurso (das personagens e do narrador) que as categorias da narrativa são observadas e é o leitor quem finaliza a imagem construída da personagem por meio dos atos cognitivos, completando o que “é dito na formulação sucinta que a lógica do conto exige” (REIS, 2015b, p. 17). Na leitura das crônicas, o leitor

[...] descobre-se ativamente envolvido num ato comunicativo de construção ficcional; os seus pensamentos, reações ou discursos encontram lugar no mundo possível do texto. Através de atos cognitivos que apreendem e processam diversos aspetos da construção da personagem, o leitor procura a correspondência desta com os seus modelos de conhecimento do mundo empírico (FIGUEIREDO, 2014, p. 8-9).

Na televisão, por sua característica multimodal, o processo de figuração ganha o reforço das imagens, de recursos tecnológicos, auditivos e sonoros característicos desse meio. A refiguração das personagens de *A vida como ela é...* em contexto televisivo, objeto deste estudo, ocorre a partir de uma transcodificação da figuração ficcional. Conforme Reis (2015b, p. 32-33):

Tais interpretações solicitam que a figuração (ou com mais propriedade: *refiguração*) seja processada noutra linguagem e, quando é o caso, noutra suporte, em plataforma adequada. Estamos agora no campo [...] daquilo a que genericamente se chama adaptação ou, nos estudos mediáticos, transposição intermediática, envolvendo relevantes consequências artísticas, intersemióticas e socioculturais.

Para Eder, Jannidis e Schneider (2010, p. 17), “some aspects of characters and their presentation are the same across the media, while others are media specific”.⁵⁴ A exemplo, do

⁵³ Segundo Reis (2015b, p. 27), “o tema da figuração ficcional não se confunde com o da *caracterização*, uma vez que este último tem que ver sobretudo com a descrição da personagem” (grifo o autor), e na caracterização “nem sempre estão em causa componentes da ordem do discurso [...]”.

⁵⁴ “Schmidt’s definition of the term <media> points to fundamental factors that contribute to the media specific forms of the production and reception of characters: media sign systems, technologies and institutions. The options for the production of character implied in this can be further differentiated with help of Marie-Laure Ryan’s narratological categories, which can be applied to characters in different media”. (EDER; JANNIDIS; SCHNEIDER, 2010, p. 17-18).

que ocorre na transmidiação, as personagens encontram-se em processos criativos de refiguração (FIGUEIREDO, 2014, p. 9), resultando em múltiplas *figuras e figurações*⁵⁵ (REIS, 2015b, p. 10) influenciadas pelos meios e respectivas linguagens envolvidas. Ainda, segundo Eder, Jannidis e Schneider (2010, p. 19):

Characters can be presented across the media, and in principle, any character can appear in any medium. Their appearances in various media products may differ according to their qualities as artifact, symbol or symptom (i.e., their crafted-ness, their meaning, and their references to reality), but it will still be the same character as long as the core features of the fictional being remain the same.

De acordo com Reis (2015b, p. 16), a refiguração icônica das personagens “é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspectos insuspeitados das ditas personagens”. Para o mesmo autor:

Toda a caracterização de personagens desafia e incentiva um preenchimento de vazios; esse preenchimento de vazios torna-se premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem (ilustrações de livros, por exemplo), bem como em processo de *casting*, enquanto escolha de um ator para interpretar uma personagem apenas (e às vezes de forma escassa) descrita verbalmente (REIS, 2015b, p. 16, grifo do autor).

Além do contexto televisivo que influencia a remidiação dessas narrativas e conseqüentemente das personagens, dada a nova linguagem e o novo meio para o qual foram transpostas, o processo de refiguração das personagens de *A vida como ela é...* é, também, influenciado pela forma como foram estruturadas essas narrativas na versão impressa, conformadas na lógica do conto e assentidas no espaço institucional do jornal.

Não só a brevidade dos relatos, mas outras especificidades do conto e das crônicas já mencionadas, como o enfoque em um único conflito transcorrido num curto espaço de tempo, influenciam a figuração e refiguração das personagens. Há pouca descrição acerca dos aspectos físicos das personagens, incidindo ainda na refiguração na série televisiva. Acerca dessas questões, observa-se a conformação do *casting*, um dos fatores de refiguração.

⁵⁵ Os conceitos de *figura* e de *figuração* mencionados neste estudo correspondem, conforme Reis (2015b, p. 10), “não apenas a termos específicos, mas sobretudo a modos renovados de problematizar a personagem ficcional”.

3.2 UMA ATRIZ (UM ATOR), VÁRIAS PERSONAGENS

De um modo geral, a figuração das personagens de *A vida como ela é...* (crônica e série) baseia-se principalmente no comportamento, discurso e ações das personagens, desenvolvidas e descritas ao longo das narrativas, bem como nos seus traços psicológicos, sociais e culturais. Nessas narrativas, a figuração é influenciada ainda pela intromissão do narrador, que recorrentemente emite sua opinião sobre as personagens, principalmente pela ironia característica do seu discurso. Esses aspectos serão mais detalhados nas análises, apresentadas em capítulo posterior.

A escassez de informação e detalhes acerca da caracterização física das personagens na crônica pode ter influenciado a composição do elenco da série, parte do processo de refiguração em um contexto televisivo, formado por um número restrito de atrizes e atores. Os atores e atrizes se repetem ao longo da série, mas as personagens representadas por eles em cada episódio não são as mesmas, e sim, outras. Ao todo, o elenco principal da série *A vida como ela é...* é composto por quarenta atores/atrizes (dezenove homens e vinte e uma mulheres) que representaram, ao todo, 156 personagens diferentes.⁵⁶

As quarenta personagens protagonistas dos episódios da série *A vida como ela é...* (vinte masculinas e vinte femininas) são interpretadas por apenas treze artistas: sete atores (Antônio Calloni, Cássio Gabus Mendes, Guilherme Fontes, José Mayer, Leon Góes, Marcos Palmeira e Tony Ramos) e seis atrizes (Cláudia Abreu, Débora Bloch, Giulia Gam, Isabela Garcia, Maitê Proença e Malu Mader). Os atores e as atrizes mencionados acima interpretaram, ao menos, uma personagem protagonista.

As atrizes Cláudia Abreu, Isabela Garcia, Malu Mader e os atores Guilherme Fontes, José Mayer e Leon Góes foram os que mais deram vida às personagens protagonistas, em quatro episódios cada um. Entretanto, os atores e atrizes que mais participaram dos episódios, interpretando diferentes personagens e pelo menos uma personagem protagonista, foram: Guilherme Fontes (quinze episódios), Antônio Calloni (quatorze episódios), Leon Góes (doze episódios), Giulia Gam (dez episódios), Cláudia Abreu, Maitê Proença e Malu Mader (nove episódios).

Entende-se, assim, que as descrições físicas não muito aprofundadas na figuração das personagens na narrativa impressa permitiram, na refiguração, que o *casting* para formação do

⁵⁶ Foram desconsiderados os atores/atrizes (e, conseqüentemente, as personagens) do elenco de apoio, que apenas atuaram como figurantes nos episódios. O total obtido resulta de análise dos episódios e de informações retiradas da ficha técnica da produção da série televisiva.

elenco de *A vida como ela é...* se assemelhasse ao de uma companhia de teatro, como mencionado no Capítulo 2.

Assim, a atriz que fez a bela mulher sedutora de um episódio pode também ser uma senhora viúva em outro, a exemplo, de Maitê Proença, que interpreta personagens distintas nos episódios *Dama do loteação* e *Viúva alegre*, mas compensadas pela maquiagem e pelo figurino. Ainda que as duas personagens sejam descritas como belas, certamente, nas crônicas, as imagens das personagens construídas mentalmente pelo leitor a partir dos processos de figuração não seriam as mesmas nas duas narrativas. Entretanto, é possível afirmar que a interpretação das duas personagens pela mesma atriz, também, não prejudicou a refiguração dessas personagens.

Eco (2015, p. 37-38) aborda questão semelhante ao mencionar um excerto do ensaio de Günther Anders sobre a televisão *O Mundo como Fantasma e Matriz* (nota 11), que pode ajudar a compreender a dinâmica adotada em relação aos atores e as personagens na série *A vida como ela é...*

<<Numa exposição dedicada à TV tive a sorte discutível de ver e ouvir um ator que recitava um *sketch* na sala ao lado e, ao mesmo tempo, sete projeções televisivas dele. Digno de relevo era: 1) que o autor se dividia perante o nosso olhar em sete irmãos idênticos, mas tinha uma só voz indivisa que ressoava nas duas salas; 2) que as imagens apareciam mais naturais do que a original, porque o ator, precisamente para conferir naturalidade às reproduções, precisara de se maquilhar; 3) (e isto, mais do que digno de relevo, era terrível) que a encarnação plural do ator já não assustava: de tal modo é para nós óbvio esperar doravante apenas produtos em série.>> É este o excerto. Dele emerge, antes de mais, uma espécie de atração mórbida pelo mistério dos espelhos e a multiplicação da imagem humana (ECO, 2015, p. 37-38).

Em *A vida como ela é...* a situação é parecida, visto que, em uma única série, o espectador verá poucos atores e muitas personagens interpretadas por cada um deles, ou seja, os tais “irmãos idênticos” que resultam da “encarnação plural do ator” mencionadas no trecho acima. Esta experiência torna-se ainda mais semelhante em situações nas quais o espectador assiste aos episódios sequencialmente e de forma ininterrupta, visto que a série foi comercializada em DVD.⁵⁷

Para dar outro exemplo sobre o *casting* de *A vida como ela é...*, a atriz Giulia Gam interpreta uma bela jovem e uma senhora casada feia em dois episódios distintos (*O homem fiel* e *Viúva Alegre*). A fim de adequar os traços físicos e biotipo da atriz às duas personagens, recorreu-se ao figurino e ao uso de adereços, também, fatores de refiguração. Na caracterização da personagem do episódio *Viúva Alegre*, a atriz usou uma peruca com cabelos escuros e

⁵⁷ Alguns episódios da série *A vida como ela é...* encontram-se disponíveis ainda no *YouTube*.

despenteados, dentaduras e vestiu um roupão largo, maior que o tamanho da atriz, para aparentar um peso elevado na personagem, além de uma maquiagem grotesca, para que a atriz tivesse a imagem da esposa feia descrita na crônica. Na interpretação dessa personagem, outro fator de refiguração, Giulia Gam ainda fingiu mancar ao descer as escadas, ter a boca torta, e mudou o timbre da sua voz e o jeito de falar, aproximando-se da imagem de esposa megera. Com o uso desses recursos, utilizados no processo de refiguração da personagem, a beleza da atriz foi disfarçada, correspondendo, assim, as características descritas na narrativa impressa.⁵⁸

Os dois exemplos acima enfatizam ainda a importância que o figurino possui como fator de refiguração das personagens na televisão, para que estas correspondam às personagens da crônica, ainda que transpostas para outro meio e linguagem. Entre outras questões, a escolha por determinado tipo de indumentária contribui, na refiguração, para reforçar o estado civil, a idade e, também, o comportamento das personagens. Desta forma, também são realçados, por meio da imagem, além do físico, características psicológicas, morais e comportamentais, como a sensualidade, a ingenuidade, o desleixo, a seriedade, a religiosidade, a insegurança etc., apenas descritos na crônica impressa.

3.3 AS PERSONAGENS DE *A VIDA COMO ELA É...*

Para compreender o processo que resulta na definição do *corpus* de análise da refiguração das personagens femininas a ser detalhada em capítulo posterior, é preciso retomar algumas questões acerca da série *A vida como ela é...*

Todos os quarenta episódios de *A vida como ela é...* relatam histórias sobre relacionamentos e trinta e cinco abordam diretamente a temática do adultério. Ainda que não falem sobre o tema central da série (adultério), as personagens dos outros cinco episódios envolvem-se em tramas sobre relacionamentos amorosos com desfechos inusitados, característicos de Nelson Rodrigues e, também, dos contos, em diferentes situações.

Nos trinta e cinco episódios, as personagens vivem as situações mais diversas possíveis dentro da temática do adultério. São cunhadas que seduzem os maridos das irmãs, esposas que traem os maridos, homens que se interessam pelas cunhadas, entre outros tantos casos que envolvem as relações familiares e de amizade.

Dos episódios que têm personagens femininas como protagonistas, nove contam histórias de mulheres que são infiéis aos companheiros (maridos, namorados, noivos etc.). Os

⁵⁸ Cf. Rodrigues, N. (2015c, p. 131-132).

outros onze subdividem-se em tramas nas quais as personagens são fiéis, amantes ou traídas pelos companheiros.

Para definição do *corpus* de análise, adotou-se, como primeiro critério, a escolha de personagens femininas protagonistas, que resultou em um total de vinte personagens, interpretadas por seis atrizes: Cláudia Abreu (*O monstro, Fome de beijos, Terezinha, Boa menina*), Débora Bloch (*Uma senhora honesta e Marido fiel*), Giulia Gam (*O homem fiel, Gastrite e Vontade de amar*), Isabela Garcia (*Gagá, Fruto do amor, Amor mercenário, Enciumada*), Maitê Proença (*Viúva alegre, Dama do loteação, Desprezada*) e Malu Mader (*Covardia, A esbofetada, Sem caráter, Curiosa*).

Outros dois critérios foram utilizados para a definição do *corpus*, utilizados de forma conjunta: a identificação de personagens tipo que fossem interpretadas por atrizes diferentes. As personagens típicas identificadas dividem-se em: amante, mulher traída, mulher fiel e mulher adúltera/infel. Ao final, tem-se o seguinte *corpus*, composto por quatro episódios e, conseqüentemente, quatro crônicas:

Amante: Sandra / Cláudia Abreu (*O monstro*).

Mulher fiel: Luci / Débora Bloch (*Uma senhora honesta*).

Mulher traída: Moema / Isabela Garcia (*Fruto do amor*).

Mulher adúltera/infel: Solange / Maitê Proença (*Dama do loteação*).

3.4 A AMANTE, A FIEL, A TRAÍDA E A ADÚLTERA

A tipicidade – referente à personagem ou à situação conseguida, individual, convincente, que fica na memória (ECO, 2015, p. 193) – é definida na relação da personagem com o reconhecimento que o leitor nela pode efetuar (ECO, 2015, p. 197). Sobre a personagem tipo, conforme Reis e Lopes (2007, p. 412):

O **tipo** encerra virtualidades sígnicas evidentes, uma vez que a sua presença no sintagma narrativa denuncia-se inevitavelmente pelo concreto de indumentárias, discursos e reações com um certo cariz emblemático, remetendo para os sentidos de teor social e psicológico que inspiram a sua configuração, sentidos esses em que não raro se reconhece uma certa incidência **temática** (cf, p. ex., a relação entre o **tipo** do sedutor e a temática do adultério). Chega-se por vezes à fixação numa profissão ou condição, como processo de manifestação narrativa do **tipo** [...] que torna o **tipo** facilmente reconhecível (REIS; LOPES, 2007, p. 412, grifo dos autores).⁵⁹

⁵⁹ De acordo com os mesmos autores, o tipo constitui uma subcategoria da personagem e “pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais,

Segundo Eco (2015, p. 192), “pode ser reconhecido como típico um personagem que, pela organicidade da história que o produz, adquire uma fisionomia completa, não só exterior, mas, também, intelectual e moral”.⁶⁰

O presente trabalho considera a identificação da personagem tipo “como uma etapa, positiva, mas intermédia, no sentido da plena individualização da criatura artística” (ECO, 2015, p. 185).⁶¹ Para Eco (2015, p. 189-190):

[...] a tipicidade não é um dado objetivo que o personagem deve adequar para se tornar esteticamente (ou ideologicamente) válido mas resulta da relação de fruição entre personagem e leitor, é um reconhecimento (ou uma projeção) que o leitor realiza perante o personagem. Visto sob este perfil, o problema do típico liberta-se das contradições que haviam perturbado a estética idealista, e o conceito de tipicidade não se afirma como categoria estética que toca a definição do personagem, como produto autónomo da arte, mas define uma certa *relação com o personagem* que se resolve num <<emprego>> ou exploração do mesmo.

Sobre as vinte crônicas/episódios que têm como protagonistas personagens femininas típicas da temática do adultério e identificadas nas narrativas (amante, traída, fiel e adúltera), observa-se que as personagens inseridas em um mesmo tipo possuem características semelhantes acerca da descrição física, psicológica e social, além de apresentarem comportamentos parecidos. Essas características, identificadas na figuração das personagens na crônica, também, estão presentes na refiguração dessas personagens nos episódios.

Neste subcapítulo, pretende-se pontuar algumas questões sobre as personagens típicas e os processos de figuração (na crônica) e refiguração (nos episódios). Entretanto, essas não serão tratadas de forma detalhada, uma vez que as análises aprofundadas acerca das personagens femininas protagonistas de *A vida como ela é...*, que constituem o *corpus* deste trabalho, serão apresentadas no capítulo seguinte.

O tipo de maior incidência desse *corpus* é o da mulher adúltera, com nove protagonistas. De um modo geral, todas são mulheres bonitas, vaidosas, zelosas, alegres e bem-humoradas. Pertencem a classes sociais semelhantes e tratam bem os companheiros, com carinho e cuidado. São mulheres jovens, namoradas, noivas ou casadas, que, apesar de amarem e serem apaixonadas pelos parceiros são adúlteras por diferentes razões, inclusive por

econômicas etc.) do universo diegético em que se desenrola a ação, em conexão estreita com o **mundo real** com que estabelece uma relação de índole mimética” (REIS; LOPES, 2007, p. 411, grifo dos autores).

⁶⁰ “A expressão <<fisionomia intelectual>> é utilizado por Lukács para definir *um* dos modos pelos quais um personagem pode tomar forma: um personagem é válido quando através dos seus gestos e do seu procedimento se define a sua personalidade, a sua maneira de reagir às coisas e de agir sobre elas, a sua concepção do mundo [...]” (ECO, 2015, p. 192).

⁶¹ Ao abordar essa questão, Eco (2015, p. 185) refere-se a De Sanctis que, segundo o autor, “não desdenhava tomar em consideração as possibilidades artísticas do típico, mas via o tipo, no máximo, como uma etapa [...]”.

já terem sido traídas no passado ou por descobrirem a infidelidade dos atuais companheiros, a exemplo de Malvina, em *O homem fiel*, Iracema, em *Vontade de amar*, e Jandira, em *Gastrite*.

Os motivos que as levam a serem adúlteras acabam por destacar comportamentos que as distinguem, como, por exemplo, a ingenuidade de Lourdinha, em *Gagá*, que se relaciona com o patrão mais velho sem perceber as investidas disfarçadas de seu Maviel, e a insegurança de Silene, que a leva a trair o namorado Sinval, em *A esbofeteada*. Aliás, entre as personagens adúlteras, Silene é a única que age de forma diferente das outras personagens em relação ao parceiro, pois maltrata o namorado, apresentando-se como exceção ao modo como as outras personagens se comportam nos seus relacionamentos. As razões para o adultério são as mais variadas possíveis: desde uma simples curiosidade à sedução incontrolável observada na figuração/refiguração de determinadas protagonistas, como Solange, de *Dama do loteamento*.

Nas crônicas e nos episódios, alguns nomes atribuídos às personagens adúlteras, também, se repetem, como Jandira, identificação usada em três protagonistas, das narrativas *Curiosas*, *Sem caráter* e *Gastrite*; e Lourdinha, nome atribuído às personagens femininas de *Gagá* e *Boa Menina*.

Apenas para ilustrar a repetição das atrizes nos papéis de destaque, Malu Mader e Giulia Gam foram as atrizes que mais interpretaram mulheres adúlteras, em três episódios cada uma, respectivamente *A esbofeteada*, *Curiosa* e *Sem caráter*; e *Gastrite*, *O homem fiel* e *Vontade de amar*.

Sobre as narrativas que envolvem o tipo mulher adúltera, cabe referir ainda que todos os relatos apresentam um desfecho inusitado. *A esbofeteada* e *Boa menina*, por exemplo, têm finais semelhantes e surpreendentes, abordando ainda outra temática: a violência doméstica, um dos assuntos que fizeram Nelson Rodrigues ser considerado uma personalidade polêmica, visto à famosa frase mencionada por ele, destacada abaixo:

Sei que muitas mulheres não apanham do marido, mas elas continuam gostando do homem durão, o delicado não tem graça. Às vezes a gente vê casais se separando e se espanta, se davam tão bem. Motivo? Ele não bateu. Não usou sua implacabilidade. Mas, reconheço, nem todas as mulheres gostam de apanhar; as neuróticas reagem (RODRIGUES, S., 2012, p. 189).⁶²

A partir das considerações acima, nota-se que a opinião de Nelson Rodrigues sobre essa questão acaba por influenciar o modo como o escritor constrói algumas de suas

⁶² Segundo o roteirista Euclides Marinho, “[...] a mulher que gosta de apanhar é uma das suas personagens [de Nelson Rodrigues]. Porque têm as mulheres autoritárias, têm as mulheres danadas. [...] Ele até usava a frase: ‘A mulher gosta de apanhar’. Mas Nelson era danado como ‘frasista’. Ele perdia o amigo, mas não perdia a frase” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 236).

personagens, visto que as duas narrativas citadas acima enfatizam, ainda, outra característica de determinadas personagens femininas criadas por Nelson Rodrigues: as que gostam de apanhar.

A figuração nas crônicas e a refiguração nos episódios de algumas das personagens identificadas no tipo mulher fiel estabelecem uma relação de oposição com o tipo adúltera. Enquanto as protagonistas adúlteras são belas, vaidosas e cuidam bem dos companheiros, as personagens fiéis, apesar de, também, serem bonitas, não se preocupam tanto em estarem bem apresentadas, principalmente no ambiente da casa. Nos episódios, a vestimenta, o figurino e a produção, fatores de refiguração, acentuam essas situações. Nas cenas do episódio correspondentes aos trechos das crônicas, essas personagens vestem pijamas, roupões largos e estão com os cabelos desarranjados, realçando o desleixo dessas personagens em relação à própria imagem.

Outro aspecto que diferencia esses dois tipos de personagem (fiel e adúltera) é a forma como essas personagens se comportam em relação ao parceiro. Apesar de ser fiel, Luci, protagonista de *Uma senhora honesta*, por exemplo, é caracterizada como uma mulher que jamais trairia o marido, mas, ao mesmo tempo, é grossa, impaciente e rude com o parceiro. A exemplo de outras narrativas, essas mulheres ainda assumem nos diálogos das crônicas e dos episódios que não são de muito carinho, mas respeitam os companheiros ao permanecerem fiéis. Para Nelson Rodrigues, “certas esposas precisam trair para não apodrecerem” (RODRIGUES, S., 2012, p. 266), frase que traduz a forma como o autor caracteriza, de formas distintas, os tipos adúltera e fiel.

Ainda que não tenha uma personagem feminina como protagonista, a crônica/episódio *Casal de três* ilustra as caracterizações opostas da mulher fiel e da mulher adúltera mencionadas acima. Enquanto permanece fiel ao parceiro, Jupira trata-o muito mal. Entretanto, de uma hora para outra, ela muda de comportamento. Filadelfo descobre que, na verdade, ela está diferente porque passou a traí-lo.

Na refiguração da personagem no episódio, as cenas, as imagens e a interpretação da atriz realçam ainda mais a diferença entre os dois comportamentos de Jupira. Na primeira aparição da personagem, ela veste um roupão verde musgo por cima de um vestido, com bobes no cabelo, e muito mal-humorada ofende o marido, com palavras e gestos rudes como, por exemplo, quando aponta o dedo na cara do esposo.

Já na segunda vez, que Jupira aparece, ainda sem ter o adultério revelado, ela está com um vestido que realça o corpo, com os cabelos soltos arrumados, maquiada, e com um copo de bebida na mão. Ao ver o marido que chegou a casa, aproxima-se e o beija na boca, atitude

muito diferente do habitual. O marido estranha, pergunta o que houve, e ela apenas diz: “mudei...”, enquanto seduz o marido, provocando-o. As imagens abaixo se referem aos dois momentos da personagem mencionados, que ilustram o processo de refiguração da personagem:

Figura 2 – Cenas do episódio *Casal de três*



Fonte: A Vida... (2012).

Das seis protagonistas identificadas no tipo fiel, apenas duas têm as traições por parte dos maridos, também, reveladas, em *Amor mercenário* e *Desprezada*. Diferente do comportamento habitual das personagens fiéis, tanto Zumira quanto Nora são carinhosas com os respectivos maridos. Entretanto, Zumira, protagonista de *Amor mercenário*, é mostrada no episódio como uma mulher sem muitas vaidades, um dos motivos pelos quais o marido perde o interesse na esposa.

Duas protagonistas do tipo fiel possuem o mesmo nome, Rosinha, em *Covardia* e *Marido Fiel*, e duas têm nomes parecidos, Luci e Lucinha, em *Uma senhora honesta* e *Enciumada*. Em *Covardia* e *Uma senhora honesta*, Rosinha e Luci são incitadas por um breve momento a traírem os maridos, mas, ao final, mantêm-se fiéis, por ironia do destino ou do próprio autor, Nelson Rodrigues.

Já, *Marido Fiel* e *Enciumada*, narrativas com protagonistas do tipo fiel, possuem duas semelhanças: ambas falam sobre ciúme e desconfiança em relação à fidelidade dos maridos das protagonistas e terminam com mortes trágicas, mas, apenas na segunda, o final trágico diz respeito à personagem principal, Lucinha, que comete um suicídio.

As atrizes Débora Bloch e Isabela Garcia interpretaram cada uma, duas personagens protagonistas do tipo fiel, em *Uma senhora honesta* e *Marido Fiel*; e *Amor mercenário* e *Enciumada*, respectivamente.

Das personagens protagonistas, apenas uma inclui-se no tipo mulher amante: Sandra, em *O monstro*. Entretanto, as características são parecidas com as de outra personagem (Abigail), amante em *Fruto do amor*, realçando as semelhanças existentes entre as personagens deste tipo.

As duas possuem relação familiar tanto com o marido das mulheres com os quais têm um caso, quanto com as esposas, e habitam na mesma casa que os parceiros. Sandra é amante de Bezerra, casado com sua irmã mais velha. E Abigail engravida do marido da prima Moema, protagonista de *Fruto do amor*.

Assim como nas crônicas, nos episódios Sandra e Abigail são muito jovens, têm entre 17 e 20 anos. Ambas são bonitas, vaidosas e possuem um olhar angelical e ar inocente. Entretanto, são cínicas, dissimuladas e provocantes, visto que são elas que tomam a iniciativa no momento da conquista. Ambas se envolvem com os maridos de suas parentas no ambiente do lar, sem que os relacionamentos sejam descobertos. Na refiguração dessas personagens nos episódios, o figurino de ambas realça duas características em relação ao comportamento das personagens: a inocência (fingida) e as provocações direcionadas aos maridos de suas parentas, tendo em vista que deixam partes do corpo intencionalmente à mostra, pelo modo como se sentam no sofá. As imagens, também, realçam a forma como as duas personagens olham para os parceiros, de forma sedutora e oposta ao olhar angelical que apresentam quando estão com a família.

As quatro personagens protagonistas incluídas no tipo mulher traída são as que possuem características mais distintas em relação ao comportamento, ainda que sejam parecidas acerca da descrição física e psicológica, tanto na crônica quanto no episódio. De um modo geral, todas as protagonistas são jovens (ainda que apresentem uma diferença de idade maior entre elas), bonitas e vaidosas. São mulheres amorosas e dedicadas aos parceiros. Os nomes também não se repetem (Moema, Vilma e Terezinha) e uma delas não possui identificação, apesar de ser a protagonista da narrativa, sendo chamada apenas de “viúva”.

Na refiguração dessas personagens, as imagens dos episódios evidenciam a decepção dessas personagens, ao descobrirem a traição por parte dos companheiros, a partir da interpretação das atrizes, mas as reações dessas protagonistas são diversas. Moema, em *Fruto do amor*, não toma nenhuma atitude, e, ainda, acolhe a prima Abigail ao descobrir que ela está grávida do seu marido. Vilma, rejeitada por Fonseca em *Fome de Beijos*, assassina o marido após descobrir a traição por parte dele. Em *Viúva alegre*, a “viúva”, no dia do velório do marido Carvalhinho, vinga-se dele e passa a se relacionar com o marido da amante do esposo. Já Terezinha, em episódio com o nome da protagonista, depois de ser traída por Xavier, casa-

se com Elias, um senhor de muitas posses, mas se suicida ao final. Nota-se que essas protagonistas têm em comum o tipo do desfecho, todos demasiadamente inusitados, ainda que diferentes.

Sobre os quatro tipos de personagens identificados nas protagonistas femininas de *A vida como ela é...* pode-se afirmar, após uma primeira análise, que o processo de figuração (e de refiguração) dessas personagens contribui para que sejam identificadas características predominantes que possibilitam reuni-las em determinado tipo. Mas isso não significa concluir que, por serem do mesmo tipo, essas personagens sejam iguais, ou até mesmo considerá-las planas, designação adotada por Forster (1937) para referir-se a personagens construídas em torno de uma única ideia ou qualidade (REIS; LOPES, 2007, p. 322).

Segundo Reis e Lopes (2007, p. 322), há personagens que revelam, pela vertente típica, sinais de personagem plana, mas cuja conturbação psicológica e algumas atitudes inusitadas aproximam-nas do estatuto da personagem redonda. Após esta primeira análise, é possível afirmar que as personagens típicas de *A vida como ela é...* inserem-se na segunda conformação.⁶³

Conforme Eco (2015, p. 198-199), “O personagem conseguido – sentido como tipo – é uma fórmula imaginária que tem mais individualidade e frescura do que todas as experiências verdadeiras que resume e emblematiza. Uma forma *fruível e credível* ao mesmo tempo” (grifo do autor).

Como mostrado, além de terem em seu processo de figuração/refiguração informações que as individualizam, algumas personagens ainda vivem situações atribuídas a outras personagens típicas, a exemplo de Lourdinha, em *Gagá*. Ainda que essa protagonista esteja inserida no tipo adúltera, por trair o noivo com um homem casado, ela vive, ao mesmo tempo, uma situação de adúltera e amante. Entretanto, na figuração/refiguração dessa personagem, predominam elementos que possibilitam categorizá-la no tipo adúltera. Há outras personagens que, durante o processo de figuração na crônica, e de refiguração nos episódios, possuem comportamentos atribuídos tanto ao tipo adúltera quanto ao tipo mulher traída, ou amante.

Contudo, é a ênfase dada em algumas componentes acionais e comportamentais que fazem com que elas pertençam a um tipo e não a outro. Ressalta-se, ainda, que, ao considerar uma personagem tipo, isso não significa que a figuração se restrinja a essa caracterização, como poderá ser observado na análise aprofundada de quatro protagonistas diferentes.

⁶³ Reis e Lopes (2007, p. 322) afirmam que “A distinção **personagem plana/personagem redonda** envolve alguns riscos, se for encarada de forma rígida. Num universo diegético não se verifica forçosamente essa repartição esquemática, observando-se por vezes que certas personagens oscilam entre a condição da **personagem plana** e da **redonda**” (grifo dos autores).

Para Reis (2015b, p. 105) considera-se o tipo uma personagem temática, visto que, embora seja apresentado como figura individualizada, com nome próprio, por exemplo, este “não perde contato com um coletivo em que se insere e com dominantes sociais e psicológicas desse coletivo”. Eco (2015, p. 198) acrescenta que a personagem tipo “funciona na vida cotidiana como *modelo de comportamento* ou fórmula de uma consciência intelectual, em suma, metáfora individual substitutiva de uma categoria” (grifo do autor).

3.5 SOBREVIDA, EM MOVIMENTO E A CORES

A refiguração das personagens de *A vida como ela é...* implica, ainda, uma sobrevida dessas personagens, “uma vida outra para as figuras de ficção, revelada nas leituras e nas decorrentes refigurações que delas fazemos, a partir daquela vida primeira que transitoriamente lhes foi dada pelo ficcionista” (REIS, 2015a).

Por sobrevida, entende-se não só a capacidade que a personagem eventualmente revela para transcender as fronteiras da ficção e do tempo em que surgiu, mas também seu reaparecimento, por refiguração, em transposições intermediáticas (REIS, 2014a), tal como ocorre com as personagens de Nelson Rodrigues na série televisiva *A vida como ela é...* A remediação das narrativas, bem como das personagens, procura, ainda, segundo Reis (2014a), compensar as “alegadas limitações de um primeiro *medium*” (grifo do autor) e “atingir uma mais expressiva representação ficcional”.

A sobrevida das personagens envolve um processo de deriva (REIS, 2012), visto que, ao migrarem dos mundos possíveis ficcionais para o mundo real ou para outros suportes midiáticos:

[...] as personagens ficcionais ganham, em relação ao texto original em que foram objeto de figuração primeira, uma vida própria, que a fenomenologia da leitura contempla no amplo quadro da vida da obra literária. O que significa essa vida da obra literária e, por consequência, a das personagens ficcionais? Duas coisas: “1. A obra literária ‘vive’ na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações. 2. A obra literária ‘vive’ na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes” (R. Ingarden, *A obra de arte literária*, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1973, p. 380). Podemos, assim, dizer que as personagens podem prevalecer sobre as ficções e ter uma vida para além delas, ou seja, uma sobrevida. E podemos nessa sobrevida surpreender manifestações bem singulares, correspondendo àquele movimento que G. Genette (em *Métalepse. De la figure à la fiction*; 2004) deduziu da figura de retórica chamada metalepse, ou seja, a passagem de um nível (narrativo, semântico, ontológico etc.) para outro nível (REIS, 2012).

Desta forma, é possível afirmar que a refiguração incentiva e contribui para a sobrevivência das personagens, visto que estas se mantêm vivas na medida em que atingem a sua expressão em uma multiplicidade de concretizações e que sofrem transformações por circunstâncias diversas (REIS, 2015b, p. 34). As personagens “possuem vida própria e autônoma relativamente ao mundo ficcional que as acolhe, e, também, uma sobrevida que transcende a do seu autor” (REIS, 2015b, p. 34).

Assim como ocorre em *A vida como ela é...* “os procedimentos de *remediação* por transposição intermediática [...] tendem então, por absurdo que pareça, a ‘libertar’ a personagem, fazendo-a passar além dos limites da ficção que a engendrou” (REIS, 2015b, p. 159).⁶⁴

Entretanto, essa libertação, influenciada pela “fortuna das personagens e a sua capacidade de sobrevivência, transcendendo o mundo ficcional em que surgem, depende de muitos fatores e assume diversas feições”. Conforme observa Reis (2016):

O crescimento, a evolução e a refiguração da personagem – a sua sobrevida, em suma – constitui um desafio que inúmeros relatos enfrentam. O potencial de subversão da personagem revela uma dinâmica acentuada, quando a refiguração que a leva a cabo se dá em contextos, em suportes e por linguagens diferentes da literária. Por exemplo, na ilustração, na televisão, no cinema, na banda desenhada ou no videogame. A personagem é, então, ainda a mesma (porque somos capazes de a reconhecer), mas também já outra.

É a partir da reflexão acima que serão observados os processos de refiguração presentes nos episódios da série *A vida como ela é...* relacionados às quatro personagens típicas já mencionadas. Ao final das análises, pretende-se responder à seguinte questão: na refiguração transmediática dessas protagonistas, é possível afirmar que se trata das “mesmas” personagens?

Antes de prosseguir, a partir do desenvolvimento desse capítulo apreendem-se importantes questões acerca da personagem, a serem consideradas na análise: assim como a narrativa ficcional em geral, a personagem compreende “uma dimensão transhistórica que escapa ao controle e ao projeto literário de quem a concebeu” (REIS, 2015b, p. 15); sua refiguração icônica consiste tanto em uma releitura de um texto verbal quanto em uma descoberta de aspectos não suspeitados dessas personagens, favorecendo leituras desdobradas (REIS, 2015b, p. 15-16); e a caracterização das personagens incentiva um preenchimento de vazios, estes imediatos em transposições intermediáticas que fazem uso da imagem (REIS, 2015b, p. 16).

⁶⁴ Reis (2015b, p. 34) menciona as contribuições de Ingarden (1973, p. 380) ao referir-se a essas questões.

Como já mencionado, a análise a seguir incide sobre os processos de figuração e refiguração de quatro personagens protagonistas (uma representante de cada tipo), observando, ainda, de que forma essas sobrevivem ao serem transmidiadas para a televisão.

CAPÍTULO 4

DA FIDELIDADE AO ADULTÉRIO

“O que aqui ‘vemos’ é, no seu conjunto, um rosto [...] e, a partir daquilo que o compõe, um esboço de temperamento, com insinuações de traços psicológicos e atitudes sociais. Um princípio de retrato, em suma. De tal modo que parece ser possível ir além do que é dito pelo texto [...] e tentar concretizar, num casting para cinema ou teatro, o tal retrato do rosto [...] [da personagem], pois é dela que se trata” (REIS, 2014b, p. 43).

4 DA FIDELIDADE AO ADULTÉRIO

4.1 SANDRA, AMANTE E “O MONSTRO”

Para a análise da figuração (na crônica) e refiguração (no episódio) da personagem Sandra, opta-se por seguir a ordem dos acontecimentos da narrativa. A exemplo do relato impresso, a protagonista “aparece” pela primeira vez apenas no desfecho, mais especificamente no trecho: “Só uma estava quieta, impassível. Era Sandra, a caçula. Com um palito de fósforo limpava as unhas, muito entretida [...]” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 19). Entretanto, o processo de figuração dessa personagem tem início desde o primeiro trecho da narrativa impressa. A protagonista é mencionada e caracterizada ao longo de todo o relato, no discurso do narrador e das outras personagens, e, ainda, no título e nos subtítulos que compõem a crônica.

Em uma análise de um relato breve, acredita-se ser este um método adequado para exemplificar como se concretiza a figuração de uma personagem na narrativa, caracterizada por um processo gradual, dinâmico e complexo, estendendo-se por todo o texto (REIS, 2015b, p. 122), conforme já abordado no Capítulo 3. Mesmo que essa personagem só apareça de modo efetivo ao final do relato, isso não significa que sua figuração não seja iniciada já nas primeiras linhas, ou, ainda, que comprometa o relevo que possui enquanto protagonista.

Dessa forma, é possível perceber como o leitor vai extraindo elementos presentes na narrativa que compõem essa protagonista, como os aspectos físicos, psicológicos, sociais, acionais etc. que a figuram desde o começo do relato, podendo, desde então, ir construindo mentalmente a imagem dessa personagem.

A primeira parte da análise detalhará o processo de figuração de Sandra na crônica para, então, passar para o estudo da refiguração dessa protagonista, observando os fatores que compõem essa *nova figuração* dada a linguagem característica de um meio como a televisão, composta pela imagem, pelo áudio e pela linguagem verbal oral.

Na crônica *O monstro*, a figuração da protagonista Sandra, personagem tipo amante, tem início nos primeiros trechos da crônica pelo discurso do narrador, onisciente e heterodiegético:

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. **Descontente, fez o comentário interior: “Ora, bolas”!** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 13, grifo nosso).

As expressões: **“tão atribulado”** e **“descontente”** indicam a proximidade do narrador onisciente, que descreve até reações não externadas por Maneco, a exemplo do trecho **“fez o comentário interior: ‘Ora, bolas’”**. Ainda que o trecho não se refira diretamente à Sandra, é possível extrair informações sobre essa protagonista, relacionadas à sua condição social, financeira e estado civil, por exemplo. Logo se confirmará que Sandra é a cunhada **“solteira”** mencionada no discurso do narrador.

A partir do fragmento, sabe-se que essa protagonista pertence a uma família tradicional do Rio de Janeiro dos anos de 1950, pois era comum habitarem uma mesma casa: **“a mulher, os sogros, as três cunhadas casadas e uma solteira”**. Neste caso, **“uma casa com tantas mulheres”**.⁶⁵ Sandra integra uma família numerosa de classe média alta, dada à menção feita **“a casa grande da Tijuca”**, bairro nobre da Zona Norte do Rio de Janeiro.⁶⁶ A condição financeira da família é realçada, ainda, no discurso do narrador, no fragmento **“deu ao chofer uma nota de duzentos cruzeiros e nem se lembrou do troco”**.

O trecho acima antecede a revelação do conflito: o surgimento de um tarado na família, antecipado no discurso do narrador pela expressão coloquial **“largou a bomba”**. **“Meu filho, nós temos um tarado, aqui, em casa!”**, diz Flávia, irmã de Sandra e esposa de Maneco, antes de mencionar Bezerra, o suposto tarado.

A seguir, pelo discurso do narrador e pelo diálogo entre Flávia e Maneco, sabe-se o nome da protagonista, Sandra, o grau de parentesco entre ela e Bezerra (que terão o relacionamento revelado, confirmando a condição de amante dos dois), a idade e, ainda, o que as outras personagens (familiares) pensam sobre ela, conforme destacado:

O Bezerra era casado com Rute, **a irmã mais velha** de Flávia. Maneco quis saber: “Por que tarado?” Flávia explodiu:
 – Esse miserável não soube respeitar nem este teto! – E apontava, realmente, para o teto. – Sabe o que ele fez? Faz uma ideia? – Baixou a voz: – **Aqui, dentro de casa, quase nas barbas da esposa, deu em cima de uma cunhada**, com o maior caradurismo do mundo. Vê se te agrada!
 Assombrado, perguntou: “Que cunhada?” Pensava na própria mulher. E só descansou quando Flávia disse o nome, num sopro de horror:
 – **Sandra**, veja você! **Sandra!** Escolheu, **a dedo, a caçula, uma menina de 17 anos**, que **nós consideramos como filha!** É um cachorro muito grande”... (RODRIGUES, N., 2015c, p. 14, grifo nosso).

Pelo trecho acima, no qual a protagonista é mencionada diretamente pela primeira vez, o leitor toma conhecimento de que Sandra e Bezerra são cunhados, a partir do discurso de

⁶⁵ Cf. Castro (2012, p. 237).

⁶⁶ “A Tijuca é vista como um dos bairros mais tradicionais e de urbanização mais antiga do Rio e é considerado um bairro de classe média à classe média alta” (O RIO DE JANEIRO, 2016).

Flávia: “**Aqui, dentro de casa, quase nas barbas da esposa, deu em cima de uma cunhada**”; e que a protagonista, “**uma menina de 17 anos**”, ou seja, “**a caçula**” da família, de pouca idade, teve um relacionamento escondido com o marido da irmã mais velha. Rute, por “**ser irmã mais velha**” de Flávia, é também mais velha que Sandra, informação que realça a diferença de idade entre as irmãs e, conseqüentemente, entre os amantes.

Não há, por parte das irmãs, desconfiança do comportamento de Sandra, como pode ser observado no fragmento: “Escolheu, **a dedo, a caçula, uma menina de 17 anos**, que **nós consideramos como filha!** É um cachorro muito grande”. Em princípio, a culpa sobre a relação extraconjugal descoberta na própria família recai apenas sobre Bezerra. Entretanto, Maneco, adiante, demonstra que suspeita de algumas atitudes e comportamentos da protagonista.

Agora ela [Flávia] o interpelava: “É ou não é um tarado?” Então, com as duas mãos enfiadas nos bolsos, andando de um lado para o outro, Maneco arriscou algumas ponderações: “Olha, meu anjo, eu sempre te disse, não te disse? **Que cunhada não deve ter muita intimidade com cunhado?**”

E insistiu:

– Claro! Evidente! Onde já se viu? **Porque, vamos e venhamos, o que é que é uma cunhada? Não é a mesma coisa que uma irmã. E ninguém é de ferro, minha filha, ninguém é de ferro! Tua irmã menor, por exemplo. Quando ela comprou aquele maiô amarelo, de látex ou coisa que o valha, deu uma exibição, aqui dentro, para os cunhados. Isso está certo?** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 15, grifo nosso).

Nesse fragmento, Maneco sugere que a protagonista se comporta de modo diferente do pensado pela família, questionando ainda a atitude de Sandra. Por não ser “**a mesma coisa que uma irmã**”, a “**irmã menor**” não deveria ter se exibido para os cunhados, já que “**ninguém é de ferro**”, expressão usada por Maneco. Ao perguntar se a conduta da caçula “**está certa**”, o cunhado insinua ainda uma segunda intenção por parte de Sandra ao se exibir vestida com o maiô amarelo.

É pelo discurso de Maneco que a desconfiança em relação ao comportamento de Sandra é introduzida na crônica. A suspeita é reforçada ainda pelo uso de aspas no subtítulo *O tarado*, pois estas são empregadas com a intenção de exprimir a ironia do autor. Até o desfecho da crônica, o leitor terá conhecimento de que a designação de “tarado” atribuída a Bezerra pela família é equivocada, pois, na verdade, é Sandra quem seduz o cunhado.

Na sequência, a ironia do autor e do narrador onisciente é novamente reforçada, respectivamente pelo uso dos subtítulos *O drama*, *O sogro* e *Calamidade* que antecedem os relatos de como o assunto foi tratado pelo patriarca da família, e pelo trecho destacado do discurso do narrador: “Até o cão da família, um vira-lata disfarçado, parecia contagiado com o horror; e andava, pelas salas, soturnamente, de orelhas arriadas” (RODRIGUES, N., 2015c,

p. 16). A verdade sobre as ações e comportamentos da protagonista é revelada, então, no diálogo entre as personagens Maneco e Bezerra, conforme destacado abaixo:

Estrebuchou: “Eu não dei fora nenhum!” Agarrou-se ao cunhado: **“Por essa luz que me alumia, te juro que não fiz nada. Ela é que deu em cima de mim, só faltou me assaltar no corredor. Tive tanto azar** que ia passando a criada. Viu tudo! Uma tragédia em 35 atos!”

Ralado de curiosidade, Maneco baixou a voz:

– E o que é que houve, hein?

O outro foi modesto:

– **Não houve nada. Um chupão naquela boca. Eu beijava aquele corpo todinho.** Começava no pé. Mas não tive tempo. Estão fazendo um bicho de sete cabeças, não sei por quê!...

Maneco **esbugalhava** os olhos, **numa admiração misturada de inveja**: “Você é de morte!” [...] (RODRIGUES, N., 2015c, p. 16-17, grifo nosso).

A partir do discurso de Bezerra, extraem-se novas informações sobre essa protagonista, como o fato de que, na verdade, a iniciativa que resultou no relacionamento extraconjugal foi de Sandra, e não dele.

Nas expressões: **“O outro foi modesto”**, do discurso do narrador, e **“não houve nada”**, do discurso de Bezerra, deduz-se que o cunhado não quis aprofundar os detalhes do encontro entre ele e Sandra, deixando a entender que houve mais do que ele contou. Entretanto, no momento em que Bezerra diz: **“tive tanto azar”**, a expressão indica que o cunhado não se arrepende do acontecido, mesmo que o caso tenha sido revelado para toda a família. Ainda que o discurso de Bezerra apresente um fato verdadeiro sobre o comportamento da protagonista, este só será revelado no desfecho, que confirmará a condição de amante de Sandra.

Do diálogo entre essas duas personagens (Maneco e Bezerra), também, se extraem informações sobre o aspecto físico da protagonista, dada à **“admiração misturada de inveja”** de Maneco mencionada pelo narrador depois que Bezerra diz ter dado “um chupão **naquela boca**” e que “beijava **aquele corpo todinho**”, indicando que Sandra tem um belo corpo, reparado pelos dois cunhados. Nas expressões: **“ralado de curiosidade”**, **“esbugalhava os olhos”**, e **“numa admiração misturada de inveja”**, percebe-se, novamente, a presença onisciente do narrador.

Na sequência, os diálogos entre os pais de Sandra e o discurso de Bezerra enfatizam ao menos dois aspectos da protagonista: o grau de parentesco entre ela e o cunhado, que acentua o conflito da trama, e as diferentes percepções sobre Sandra. Nota-se, abaixo, que o discurso da mãe de Sandra se opõe ao discurso de Bezerra:

[...] **Eu admito que um marido possa ter lá suas fraquezas. Mas com a irmã da mulher, não! Nunca!**” Repetia: **“Com a irmã da mulher é muito desaforo!”** [...] E a mulher, chorando, só dizia: **“Foi escolher justamente a caçula, uma menina, quase criança, meu Deus do céu”** [...] Bezerra estacou, exultante: “Se ele [sogro] me der um tiro, é até um favor que ele me faz. Ótimo!” Numa súbita necessidade de confiança, apertou o braço de Maneco: **“Eu sei que Sandra é uma vigarista, mas se, neste momento, ela me desse outra bola, eu ia, te juro, com casca e tudo...”** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 18-19).

Conforme observado, os discursos das personagens destacados acima descrevem tanto as características de Sandra enquanto **“caçula”, “uma menina”, “quase uma criança”,** ou seja, uma jovem inocente aos olhos da mãe, e de **“vigarista”,** sedutora e conquistadora, revelada por Bezerra.

Até o desfecho da crônica, marcado pelo subtítulo *Humilhação*, a figuração de Sandra constrói-se a partir do discurso do narrador e das outras personagens. Já próximo ao desfecho, são as atitudes, comportamentos e discursos da própria protagonista que completam sua figuração, complementados pelo discurso do narrador e do pai de Sandra.

[...] As mulheres pararam de respirar, vendo aquele homem receber pontapés como uma bola de futebol. Rosnavam-se, profusamente, **as palavras “monstro”, “tarado”** etc. etc. **Só uma estava quieta, impassível. Era Sandra, a caçula. Com um palito de fósforo limpava as unhas, muito entretida. De repente achou que era demais. Ergueu-se, foi até a porta do gabinete e, de lá, chamou: “Quer vir, aqui, um instante, pai?” E insistiu: “Quer?”** Justamente, dr. Guedes escorraçava o genro: “Rua! Rua!” **Mas a caçula, sem mais contemplações, agarrou-o pelo braço, numa energia tão inesperada e viril que ele se deixou dominar.** Entraram no gabinete e **a própria Sandra fechou a porta.** Estava, agora, diante do espantado dr. Guedes. **Foi sumária:**

– **Papai, eu sei que o senhor tem uma Fulana assim, assim que mora no Grajaú. Percebeu? E das duas, uma: ou o senhor conserta essa situação ou eu faço a sua caveira, aqui dentro!...** – Olhou para essa filha, que assim o ameaçava, como se fosse uma desconhecida. Ela concluiu: – **Bezerra não vai deixar a casa coisa nenhuma. Eu não quero!...** – O velho reapareceu, cinco minutos depois, já recuperado. Pigarreou:

– **Vamos pôr uma pedra em cima disso, que é mais negócio. O que passou passou. Está na hora de dormir, pessoal.**

Então, um a um, **os casais foram passando. Por último, Bezerra e a mulher. Ao pôr o pé no primeiro degrau, Bezerra dardejou para Sandra um brevíssimo olhar. E só. A caçula retribuiu, piscando o olho.** Cinco minutos depois, estava o velho, grudado no rádio, ouvindo o jornal falado das 11 horas. (RODRIGUES, N., 2015c, p. 19-20).

O discurso do narrador revela atitudes, comportamentos e aspectos psicológicos e morais da protagonista até então desconhecidos. Sandra é dissimulada, pela indiferença notada pelo narrador no momento em que Bezerra é agredido pelo sogro, no trecho: **“Só uma estava quieta, impassível. Era Sandra, a caçula. Com um palito de fósforo limpava as unhas, muito entretida”**.

Ao chamar o pai para uma conversa, a protagonista mostra ser mimada (reforçada ainda pelo fato de ser caçula) e autoritária, além de cínica e chantagista, características e comportamentos identificados nos trechos: **“Quer vir, aqui, um instante, pai?” E insistiu: “Quer?”**; **“Mas a caçula, sem mais contemplações, agarrou-o pelo braço, numa energia tão inesperada e viril que ele se deixou dominar”**; **“a própria Sandra fechou a porta”**, **“Papai, eu sei que o senhor tem uma Fulana assim [...] Percebeu? E das duas, uma: ou o senhor conserta essa situação ou eu faço a sua caveira, aqui dentro!...”**. O discurso de Sandra, que no diálogo com o pai diz: **“Bezerra não vai deixar a casa coisa nenhuma. Eu não quero!...”**, confirma a atitude mimada e autoritária dessa personagem que, para conseguir o que quer, ameaça e chantageia até o próprio pai.

Essas revelações contribuem ainda para perceber que o subtítulo *“Humilhação”*, que antecede o desfecho da crônica, refere-se não só à surra que o sogro deu em Bezerra, mas ao comportamento de Sandra em relação ao pai, que ela ameaça, humilhando-o. O desconhecimento sobre a personalidade da caçula é ressaltado no discurso do narrador, no trecho: **“Olhou para essa filha, que assim o ameaçava, como se fosse uma desconhecida”**.

O fragmento revela ainda semelhanças de conduta entre pai e filha, pois ambos são vistos pela família de uma forma, mas se comportam de modo diferente. Além de viverem uma situação extraconjugal, os dois traem a família: o pai trai a matriarca; e Sandra, a irmã mais velha, ao ser a amante do cunhado.

Das palavras **“monstro”** e **“tarado”** extraídos do fragmento, conclui-se que Bezerra não é, de fato, o tarado. E, na verdade, *O monstro*, também, título da crônica, é Sandra, e não o cunhado. O último trecho do relato ressalta a monstruosidade do comportamento dessa protagonista, a única mulher solteira da família. Cynicamente, a protagonista volta a seduzir o cunhado, na condição de amante, enganando mais uma vez não só a irmã mais velha, mas todas as mulheres da família. Apenas o pai, Bezerra e Maneco conhecem realmente Sandra.

A partir do processo de figuração de Sandra na crônica, a análise concentra-se na refiguração dessa protagonista na televisão. Primeiramente, observa-se que os discursos do narrador e das personagens correspondem aos do episódio televisivo. Entretanto, são introduzidos fatores de refiguração característicos de um meio multimodal, que processam a concretização da *nova figuração* da personagem.

Sendo assim, a refiguração dessa personagem é constituída, em grande parte, pelo discurso das personagens e do narrador, por meio dos diálogos encenados pelos atores e da narração em voz over de um narrador também onisciente e heterodiegético. A ironia do narrador processa-se no episódio pelo uso de algumas expressões, mas, principalmente, pela

entonação da voz. A linguagem verbal oral, que compreende os fatores de refiguração mencionados acima, também, realça as emoções das personagens, pelos diversos tons de voz identificados ao longo do episódio.

A imagem é, também, fator de refiguração na televisão, subdividindo-se ainda em outros fatores, como, por exemplo, o *casting*, ou seja, os atores escolhidos em cena, a interpretação desses atores, que conferem diferentes posturas, fisionomias, expressões, ações e reações às personagens; os figurinos e cenários, que atribuem aspectos relacionados à condição social, econômica, cultural, psicológica e moral das personagens, contribuindo ainda para observar a passagem do tempo.

O áudio, também, fator de refiguração na televisão, processa momentos de tensão, de preocupação e de sedução no episódio, que compõem a cena na televisão, a partir da inserção de trilhas sonoras e ruídos diversos. Acrescentam-se, ainda, a edição das imagens e cenas e os recursos das câmeras usados para destacar e realçar aspectos das personagens a partir do uso de diferentes planos.

A sequência narrativa no episódio televisivo *O monstro* corresponde à contada no relato impresso de mesmo título. Ou seja, a trama, também, se desenvolve a partir da descoberta de um “tarado” na família para depois revelar os detalhes da relação entre Bezerra e Sandra e a verdade sobre a conduta dessa protagonista.⁶⁷

Na televisão, a protagonista é mencionada logo no início da história, no diálogo entre Flávia e Maneco. Ao longo do episódio, as falas do narrador e das outras personagens complementam a caracterização da protagonista, que “aparece” pela primeira vez no meio do episódio, no momento em que a família está reunida na sala, à espera do pai de Sandra, que supostamente resolverá a situação envolvendo Bezerra, o “tarado”. Nessa cena, destacada na imagem abaixo (Figura 3), nota-se que se trata de uma família tradicional e numerosa, composta pelos pais, quatro filhas e três cunhados, moradores da mesma casa.

⁶⁷ O episódio *O monstro* abriu a série *A vida como ela é...* no Fantástico, em março de 1996. Antes da transmissão, a série foi apresentada ao espectador pela atriz Luana Piovani, conforme trecho a seguir: “Vingança, adultério, sexo, tumultos em família. Sobre o olhar preciso de Nelson Rodrigues, a vida das pessoas comuns não tem nada de inocente. Com direção de Daniel Filho estreia agora no Fantástico a série que é um marco na teledramaturgia na televisão, a vida verdadeira, nua e crua, *A vida como ela é...*” (MEMÓRIA GLOBO, 1996). Em 1996, o episódio de abertura foi narrado pelo ator Hugo Carvana. Já na coletânea em DVD, é o ator José Wilker quem narra o episódio.

Figura 3 – Cena do episódio *O monstro*



Nota: À frente, Bezerra. Ao fundo, os demais integrantes da família, inclusive Sandra.
Fonte: A Vida... (2012).

Na cena, ainda, é possível destacar uma diferença entre o figurino de Sandra e das demais personagens, que confere à protagonista uma idade mais jovem. O vestido usado por ela é o único com modelo e tecido diverso. A vestimenta foi escolhida em função da caracterização de Sandra, filha caçula, tem 17 anos de idade e integrante mais nova da família, com uma diferença de idade considerável entre ela e as irmãs, reforçada pelo modelo do vestido.

A escolha do figurino, um vestido em tom rosa claro, em tecido simples, com poucos detalhes e um laço delicado, na altura do joelho, atribui uma pureza e inocência características de uma menina à protagonista, mencionada pela mãe e pela irmã Flávia, nos diálogos com os respectivos maridos. A exemplo da forma como essa personagem é vista pela mãe e irmãs, há uma cena que mostra a conversa entre Guedes e a mãe de Sandra que chorando, diz: “justamente a caçula, uma menina, quase uma criança, meus Deus do céu!” Na primeira menção à protagonista, durante diálogo entre Maneco e Flávia, no início do episódio, a irmã diz: “Vê se pode? Sandra, escolheu a dedo, a caçula, uma menina de 17 anos! Cachorro!”.

Entretanto, a postura de Sandra (ver Figura 4), realçada pela interpretação da atriz na cena que mostra o momento em que a família aguarda a chegada do patriarca, indica a malícia dessa personagem, que deixa as pernas expostas e estrategicamente posicionadas na direção dos cunhados. A edição e a disposição das câmeras destacam o olhar de Maneco sobre

Sandra, que a analisa da cabeça aos pés, ação processada por intermédio da imagem mais aproximada da atriz que reproduz o olhar do cunhado.

Figura 4 – Cena do episódio *O monstro*



Nota: Sandra (sentada) e a mãe, antes da chegada de Guedes, o pai.

Fonte: A Vida... (2012).

No episódio, também, é Maneco que primeiramente desconfia das intenções e comportamentos de Sandra, ao mencionar a exibição de maiô feita pela cunhada mais nova no diálogo com a esposa, Flávia, questionando ainda a postura da protagonista.

As atitudes suspeitas de Sandra são reforçadas no momento em que Bezerra diz a Maneco, visualmente desesperado: “por essa luz que me ilumina, te juro que não fiz nada, ela que deu em cima de mim, só me faltou engolir no corredor. Eu tive tanto azar que uma criada viu [...]”. A expressão: “só faltou me engolir no corredor”, dita por Bezerra, confere ousadia ao comportamento da protagonista, indicando que, na verdade, foi ela quem tomou a iniciativa. O diálogo revela que Bezerra não se arrepende do ocorrido, e que ele, ainda, “beijava aquele corpo todinho [...]”. Neste momento, a expressão corporal e a interpretação do ator Guilherme Fontes realçam o desejo dessa personagem em relação à protagonista e, conseqüentemente, à beleza de Sandra.

As atitudes e comportamentos da protagonista, mostrados a partir da primeira aparição da personagem no episódio, são reforçadas, principalmente, pelas expressões faciais na interpretação da atriz Claudia Abreu. As características físicas e a jovialidade da atriz

atribuem pouca idade à Sandra, juntamente com o figurino que, apesar de deixar os ombros e as pernas intencionalmente à mostra, são típicos de uma jovem de 17 anos. Os cabelos lisos e partidos ao meio acentuam o jeito aparentemente inocente da protagonista.

Na mesma cena do episódio, a interpretação da atriz, também, aumenta a frieza e a indiferença de Sandra, que, apenas, observa a irmã mais velha Rute (esposa de Bezerra) chorar, sem esboçar nenhuma reação. Essa postura da personagem é mencionada pelo narrador na cena em que Bezerra apanha do sogro, que em voz over, diz: “só uma estava tranquila e impassível: Sandra”. As imagens mostram que, enquanto a família assiste às agressões e acolhe a esposa de Bezerra, que chora copiosamente, Sandra está quieta, sentada no sofá, imóvel.

De repente, a protagonista se levanta e chama o pai para uma conversa. Neste momento, a interpretação da atriz indica que Sandra é, na verdade, uma filha mimada e autoritária, características acentuadas, principalmente, pela expressão séria e tom de voz ríspido da atriz, ao convocar o pai para ir ao escritório, interrompendo o momento em que Guedes expulsa o genro “tarado” de casa. O áudio exibe um ruído ao fundo correspondente à voz de Rute, que implora para que o pai pare de agredir o marido.

Após fechar a porta, Sandra mostra quem é verdadeiramente. Fria e cnicamente, chantageia e ameaça o pai, encarando-o de frente, olhando-o diretamente nos olhos. Neste momento, diz: “Papai, eu sei que o senhor tem uma fulana no Grajaú, percebeu? Das duas, uma: ou o senhor conserta essa situação, ou eu faço sua caveira aqui dentro!”. A entonação de voz resultante da interpretação da atriz atribui o cinismo e a frieza à protagonista, que mantém um olhar ao mesmo tempo cínico e inocente. Ainda, séria, Sandra revela-se autoritária e exige: “Bezerra não vai deixar a casa coisa nenhuma, eu não quero, fui clara?!”. E, sem deixar que o pai responda, sai do escritório. O diálogo entre as personagens indica, novamente, que todos moram na mesma casa.

Depois do assunto resolvido e da permanência de Bezerra na casa, todos se recolhem aos respectivos quartos. A imagem (ver Figura 5) ressalta mais uma vez que Sandra é a solteira da casa, visto que todos os casais saem de mãos dadas, e ela é a única que não está acompanhada de um par. No momento em que sobe as escadas, Bezerra, de mãos dadas com Rute, olha para Sandra, que o provoca com a língua entre os lábios, reafirmando a existência do caso com o cunhado e sua condição de amante (ver Figura 5).

Figura 5 – Cena do episódio *O monstro*



Nota: Cenas finais.

Fonte: A Vida... (2012).

A expressão do rosto da atriz acentua o cinismo e o fingimento de Sandra, além de indicar a satisfação por viver nessa situação. A última cena mostra a protagonista caminhando, no escuro, em direção ao quarto do cunhado, na ponta dos pés. Ela aproxima os ouvidos da porta, arranhando-a, como se fizesse um sinal e entra discretamente no banheiro. Do quarto sai Bezerra, sem camisa, com apenas a calça do pijama. Ele entra no mesmo local e tranca a porta. Os dois se beijam de forma provocante, escondidos, a meia luz. A imagem é congelada no momento em que os dois iniciam uma relação sexual, cena que encerra o episódio. O narrador diz, em tom de voz irônico: “É... A vida é como ela é...”, em referência ao nome da série televisiva.

No episódio, a condição financeira e social de Sandra é indicada pelos cenários utilizados, externo e interno. As imagens externas mostram um portão que protege a propriedade, com um vasto jardim e uma casa de dois andares, com piscina. Nas cenas do episódio, que mostram a chegada de Maneco e de Guedes, os dois carros, diferentes, são conduzidos por motoristas. A condição financeira favorável da família é manifestada, também, pelos figurinos e adereços escolhidos para as personagens: as mulheres usam colares e brincos de pérolas e os homens vestem ternos, com a exceção de Bezerra.

Os fatores de refiguração reforçam a figuração da personagem concretizada na crônica. Nas duas narrativas, as principais características da personagem acerca da descrição física, social, psicológica, moral, das componentes acionais e comportamentais e do discurso são correspondentes. Comum em um processo de transposição para um meio como a televisão, a protagonista Sandra, antes construída mentalmente pelo leitor a partir da linguagem escrita, concretiza-se em imagem, som e movimento no episódio.

Entretanto, o desfecho do episódio acentua tanto a condição de amante de Sandra quanto sua personalidade cínica e dissimulada. Com o acréscimo da cena final, o espectador tem a certeza de que Sandra e Bezerra continuam se encontrando. Fica claro para o público que é Sandra quem toma a iniciativa dos encontros, valorizando a postura provocante da protagonista pela escolha do figurino. O encontro acontece de madrugada, em uma cena mais ousada, reforçando o fato de o caso manter-se escondido da família.

A voz over do narrador, ao mencionar o título da série de forma pausada e irônica, atribui ainda mais cinismo ao comportamento da protagonista. A interpretação dos atores e o espaço onde foram feitas as filmagens da cena final, fatores de refiguração, acentuam a condição de amante de Sandra.

O trecho final da crônica, que não corresponde à cena final do episódio, refere-se a Guedes, e não ao encontro de Sandra e Bezerra, conforme o trecho: “Cinco minutos depois, estava o velho, grudado ao rádio, ouvindo o jornal falado das 11 horas”.

4.2 LUCI, HONESTA (E FIEL)

Antes de proceder ao estudo das demais protagonistas, cabe referir que, tendo em conta a dinâmica característica do processo de figuração (e de refiguração) abordada em capítulo anterior, “só de forma artificial estes dispositivos [retórico-discursivos, de ficcionalização e de conformação acional ou comportamental] são isoláveis, uma vez que normalmente a figuração implica a sua interação e interpenetração” (REIS, 2014b, p. 53).

Em *Uma senhora honesta*, são atribuídas características sociais e morais à protagonista Luci já no título, como o estado civil casada (ou seja, uma senhora) e a honestidade, atributo da personagem realçado durante todo o relato, inclusive no desfecho.

Desde os primeiros trechos da crônica, a figuração da protagonista vai-se constituindo por características psicológicas, morais, sociais e componentes acionais e comportamentais, identificadas no discurso do narrador e da própria Luci, conforme trecho abaixo:

Era muito virtuosa e, mais do que isso, **tinha orgulho**, tinha **vaidade dessa virtude**. **Casada há seis meses** com Valverde (Márcio Valverde), ouvia muita novela de rádio. E **se, por coincidência, a heroína da novela prevaricava, ela não podia conter sua indignação**. Dizia logo:
 – **Esse negócio de trair o marido não é comigo!**
 Fazia uma **pausa rancorosa**. E concluía:
 – **Acho muito feio!**
Vigiava as colegas, as vizinhas, sobretudo as casadas. Quando surpreendia um olhar suspeito, um sorriso duvidoso, **vinha para casa em brasas**. **Perdia a compostura**:

– Fulana devia ter mais vergonha naquela cara! Então é isso papel? Uma mulher casada, com filhos! E até me admira!

Durante horas, não falava noutra coisa. **Na sua irritação, acabava implicando com o marido.** Valverde, metido num pijama listrado, tremia diante **dessa virtude agressiva e esbravejante.** [...] (RODRIGUES, N., 2015c, p. 99, grifo nosso).

Sabe-se, pelo trecho acima, que Luci é uma mulher recém-casada. O orgulho que ela possui em ser uma esposa fiel é observado na descrição dos seus comportamentos e atitudes, e nos trechos nos quais o narrador onisciente e heterodiegético diz: **“Era muito virtuosa”** e **“tinha orgulho [...] vaidade dessa virtude”**. Entretanto, ao descrever a virtude de Luci como **“agressiva e esbravejante”**, percebe-se a ironia do narrador, que menciona outros comportamentos de Luci: a implicância com o marido e a antipatia.

A intolerância e a indignação dessa personagem em relação à infidelidade são identificadas nos trechos: **“Perdia a compostura”** e **“E se, por coincidência, a heroína da novela prevaricava, ela não podia conter sua indignação”**, momento em que ela ainda confirma sua condição de mulher fiel: **“Esse negócio de trair o marido não é comigo!”**, **“Acho muito feio”**. Outras posturas são ressaltadas: a vigilância sobre outras mulheres, principalmente as casadas, a preservação da própria fidelidade e o julgamento que faz da postura alheia. Confirma-se, pelo modo como Luci age que ela é uma mulher grossa e irritada, a exemplo do trecho **“[...] vinha para casa em brasas”**. Nas expressões utilizadas pelo narrador no relato, como **“pausa rancorosa”** e **“virtude agressiva e esbravejante”**, nota-se que Luci é também uma mulher amarga e rancorosa.

No discurso do narrador, identificam-se traços físicos da personagem, mencionados a fim de realçar a superioridade que Luci possui em relação ao marido, conforme trecho abaixo:

Embora mulher, Luci era bem mais alentada. [...] **A superioridade** da moça, porém, **não era apenas física.** Não. **O que a tornava intolerável e agressiva era justamente a virtude que a encorajava.** Como se sentia uma **esposa corretíssima**, acima de qualquer suspeita, **vivia esfregando na cara do marido essa fidelidade.** Não passava um santo dia que não alegasse:

– **Mulher igual a mim pode haver! Mais séria, não! E duvido!** [...]

– Os homens são muito burros! Não sabem dar valor a uma mulher honesta. Só te digo uma coisa: devias dar graças a Deus de teres uma esposa como eu!

Não há dúvida: **ela o tratava mal, muito mal mesmo; desacatava-o, inclusive na frente de visitas.** Justificava-se, porém:

– **Não sou de muito chamego, de muito agarramento, mesmo porque tudo isso é bobagem. Mas nunca te traí.** Compreendeste? (RODRIGUES, N., 2015c, p. 100-101, grifo nosso).

Sabe-se, assim, que Luci considera a fidelidade uma virtude, que confere à personagem outras características, como a intolerância, a agressividade e a seriedade. O

orgulho da protagonista sobre a própria fidelidade é mostrado nas expressões: **“esposa corretíssima”** **“Mulher igual a mim pode haver! Mais séria, não! E duvido!”** e **“vivia esfregando na cara do marido essa fidelidade”**. Essas atitudes, também, ilustram o tratamento dado ao marido e o comportamento ríspido, impaciente e frio de Luci, relatado pelo narrador em: **“ela o tratava mal, muito mal mesmo; desacatava-o, inclusive na frente de visitas”** e confirmadas pela própria protagonista, em: **“Não sou de muito chamego, de muito agarramento, mesmo porque tudo isso é bobagem. Mas nunca te traí”**. Os comportamentos são justificados e compensados pela protagonista pelo fato de manter-se fiel.

Outras descrições físicas e sociais de Luci são observadas no discurso do narrador, que enfatizam novamente o comportamento dessa protagonista, de modo a preservar sua condição de esposa fiel, na sequência:

Era **funcionária pública**, já que **o marido ganhava pouco. Ia para a repartição cedinho. Para evitar equívocos, amarrava a cara. Andar de cara amarrada era uma de suas normas de mulher séria**. Fosse por essa ferocidade fisionômica ou por outro motivo qualquer, não tinha maiores aborrecimentos na rua. **E não que fosse feia. Podia não ser bonita, mas era cheia de corpo**. E há, indubitavelmente há, conquistadores que se especializam em **senhoras robustas**. Por outro lado, enfurecia-se contra um simples olhar [...] E quando Luci chegou na repartição esbravejava:

– A gente encontra cada sem-vergonha que só dando com a bolsa na cara!

Não saberia viver sem essa **honestidade profunda** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 101, grifo nosso).

Pelo discurso do narrador, sabe-se que Luci trabalha, e que a condição financeira do casal não é tão favorável, pois **“o marido ganhava pouco”**. Além de séria, Luci é responsável no trabalho, mantendo a mesma postura que marca a fidelidade da qual tanto se orgulha: **“para evitar equívocos, amarrava a cara. Andar de cara amarrada era uma de suas normas de mulher séria”**.

No momento em que o narrador deixa em dúvida se é a feição séria que afasta os aborrecimentos da rua, ele indica a falta de beleza da protagonista, e diz: **“E não que fosse feia. Podia não ser bonita, mas era cheia de corpo”**, afirmando ainda que Luci era uma **“senhora robusta”**, enfatizando novamente o corpo atraente da protagonista. A agressividade e irritação características do comportamento da personagem são observadas no seu próprio discurso, como no trecho: **“A gente encontra cada sem-vergonha que só dando com a bolsa na cara!”** Então, o narrador, novamente de forma irônica, refere-se ao atributo de Luci mencionado no título: a **“honestidade profunda”**.

A existência de um admirador introduz o conflito da narrativa, visto que é a partir desse fato que a protagonista começa a apresentar mudanças graduais na sua postura e comportamento, significativas para o destino da personagem e para o desfecho da trama.

Durante e após o telefonema, Luci reage como o habitual, confirmando sua “condição de senhora honesta” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 103). Essa característica é realçada no momento em que a protagonista conta tudo ao marido, ratificando mais uma vez o comportamento agressivo quando pede a Valverde: “Você vai me dar um tiro nesse camarada!”, acrescentando: “Porque se você não der o tiro, te garanto que eu dou!” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 103).

Os trechos seguintes realçam a postura já conhecida de Luci e, ao mesmo tempo, sugerem mudanças no comportamento dessa personagem, como, por exemplo, a curiosidade sobre a identidade do suposto admirador, que ela imagina ser um vizinho:

Ora, desde que se capacitara da própria honestidade, um simples olhar bastava para a conspurcar. Ela própria sustentava a teoria de que nada é tão imoral no homem quanto o olhar. E o vizinho em apreço, sem dizer uma palavra, sem esboçar um sorriso, dardejava sobre ela os olhares mais atentatórios. **A coisa era de tal forma tenaz, obstinada e pudica que Luci acabou pedindo informações sobre o camarada.** [...] E Luci, apesar de achar feio, horrível, esse negócio de homem sustentado pela mulher, teve uma pena relativa das desconsiderações infligidas ao sem-vergonha. Reagiu, porém, contra essa debilidade sentimental, porque **enfim o rapaz estava nutrindo a seu respeito intenções desonestas, embora não expressas** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 103-104, grifo nosso).

Embora se observe uma mudança sutil no comportamento de Luci pela curiosidade que a motivou buscar informações sobre o vizinho, a protagonista logo se recompõe, reagindo **“contra essa debilidade sentimental, porque enfim o rapaz estava nutrindo a seu respeito intenções desonestas, embora não expressas”**.

Em casa, a despreocupação em estar bonita para o marido é identificada pela roupa da personagem, que veste uma “espessa camisola”. Em frente ao espelho, ela diz para si própria, retomando a postura “honesta e séria” descrita desde o início da narrativa: “Mas comigo estão muito enganados! Eu não sou dessas!”, trecho que ressalta, mais uma vez, a fidelidade da protagonista.

Pelo fragmento seguinte, marcado ainda pela forte ironia do narrador, nota-se, novamente, uma sutil, mas significativa mudança de atitude de Luci, que agora repara no corpo do rapaz: “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” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 105).

No entanto, mais uma vez a agressividade da personagem é destacada, em trecho que ilustra ainda a forma irônica como o narrador descreve a situação, marcada pelo uso das expressões: **“exibição deslavada”, “mais patentes do que nunca as intenções de conquista”, “bastante mulher” e “finalmente”**, destacados abaixo:

Esta **exibição deslavada** de braços tornava **mais patente do que nunca** as intenções de conquista. E só faltava, agora, uma coisa: que o rapaz lhe dirigisse a palavra. Se fizesse isso, Luci seria **bastante mulher** para lhe **quebrar o guarda-chuva na cara**. **Finalmente**, a moça apanhou uma gripe e resolveu ficar em casa (RODRIGUES, N., 2015c, p. 105, grifo nosso).

A ironia do narrador intensificada ao longo do relato ressalta as impressões que ele possui sobre a personagem, enquanto sugerem que a condição de séria, honesta e fiel de Luci poderia modificar-se com o passar do tempo, visto que, a cada novo acontecimento, ele enfatiza que Luci pode até manter-se com a mesma postura, mas por vezes deixa escapar atitudes que contrariam a rigidez mantida pela protagonista sobre ela própria. Antes de revelar o desfecho, o narrador, ainda mais irônico, diz:

Muito imaginativa, ela ficou **cultivando as piores hipóteses**, sobretudo uma **particularmente eletrizante**: de que o **vizinho**, aproveitando a ausência de Valverde, **invadissem a casa**. **Podia ter passado a tranca na porta, mas não ousou**. Às quatro horas da tarde, explodiu o inconcebível: um mensageiro veio trazer uma caixa de orquídeas. Nenhuma indicação de remetente. 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 se não seria um amor? Grande, invencível, fatal?** De noite chegou Valverde, eufórico. Ao vê-lo, Luci teve um choque como se o visse pela primeira vez: que **figurinha lamentável!** E não pôde deixar de estabelecer o contrates entre os bracinhos do marido e **os do “outro”**. Valverde quis beijá-la; ela fugiu com o rosto, **azedada** [...] (RODRIGUES, N., 2015c, p. 105-106, grifo nosso).

No comportamento de Luci, percebem-se, nitidamente, as mudanças já introduzidas pelo narrador, embora mais acentuadas. Agora ela já imagina o vizinho invadir a casa e, mesmo podendo impedir tal situação, não **“ousa”** trancar a porta de casa, ou seja, é permissiva; os julgamentos e críticas que ela fazia sobre as outras mulheres substituem-se pela compreensão; preocupada com o admirador, a personagem decide omitir o fato do marido; e ainda idealiza um sentimento de outro homem que não seja o esposo, situação antes inconcebível pela protagonista, que inclusive tece comparações entre os dois. Em relação **“ao outro”**, Luci revela-se também outra, mas, em relação ao marido, **“figurinha lamentável”**, continua a mesma **“azedada”**. Percebe-se a ironia do narrador pelo uso das expressões: **“muito**

imaginativa”, **“piores hipóteses**”, **“particularmente eletrizante**” e **“não ousou**”, por exemplo.

O desfecho, então, surpreende o leitor e a própria protagonista: as flores foram enviadas pelo marido e não por Adriano. A reação de Luci indica uma grande frustração, revelando que, na verdade, ela pensava e queria que as orquídeas fossem do vizinho, e não do marido, enfatizando mais uma vez a mudança de comportamento na personagem, que jamais admitiria tal ousadia no começo da narrativa. Com a decepção, Luci então “recupera” sua condição de mulher fiel, juntamente com todas as outras atitudes inerentes de tal “virtude”: a grosseria, a ofensa ao marido e a agressividade.

– Recebeste as flores? [...]

Empalideceu:

– **Ah, foi você?**

E ele:

– Claro! Ganhei no bicho e já sabe!

A alma de Luci caiu-lhe aos pés, rolou no chão. Fora de si, não queria se convencer:

– Foi então você? **Mas não é possível, não acredito! Onde já se viu marido mandar flores!**

Ele com os bracinhos de fora, os bracinhos de Olívia Palito, insistia que fora ele, sim, e explicou o anonimato das flores como uma piada. **Quando Luci se convenceu por fim, deixou-se tomar de fúria. Cresceu para o marido, já acovardado, e o descompôs:**

– **Seu idiota! Seu cretino! Espirro de gente!**

Acabou numa tremenda crise de pranto. Sem compreender, ele pensou na esposa do colega, que era infiel e, ao mesmo tempo, tão cordial com o marido! (RODRIGUES, N., 2015c, p. 106-107, grifo nosso).

Antes de iniciar a análise da refiguração dessa personagem no episódio, cabe mencionar a relação que o título possui com o desfecho, mas sobre um aspecto ainda não abordado. *Uma senhora honesta* refere-se à condição de mulher fiel, ou seja, de mulher honesta que Luci possui. Mas, ao mesmo tempo, também a honestidade que a protagonista demonstra em relação a si própria sendo verdadeira ao deixar se expor na frente do marido, externando a decepção e os sentimentos provocados pelo engano, traduzidos em fúria e na crise de pranto. Ironicamente, o mesmo destino que manteve a condição da qual Luci tanto se orgulhava: a de esposa fiel, séria e honesta.

Assim como observado na análise anterior, os discursos do narrador e das personagens no episódio televisivo correspondem aos do relato impresso. Entretanto, em *Uma senhora honesta*, adiciona-se outro fator de refiguração: a voz off, que processa os discursos internos de Luci, usados principalmente para relevar o interesse que ela manifesta sobre o vizinho, supondo que ele seja seu admirador.

No episódio, Luci é uma mulher bonita e tem um belo corpo, traços físicos valorizados, apenas em algumas cenas, na intenção de realçar a mudança de comportamento dessa personagem. A interpretação da atriz Débora Bloch confere à Luci a seriedade característica dessa protagonista, representada por expressões faciais que chegam a marcar o rosto da atriz e realçam a postura rígida da personagem.

O episódio é iniciado com uma cena que mostra um rádio, e pelo áudio ouve-se uma radionovela. Em voz over, o narrador fala de Luci, destacando a indignação da protagonista sobre a infidelidade das mulheres. Ao julgar o comportamento da “heroína da novela”, Luci reafirma, então, sua condição de esposa fiel. Sentada no sofá, acompanhada por uma vizinha na sala composta por móveis simples e um ventilador antigo, a protagonista afirma: “esse negócio de trair o marido não é comigo! Ela não devia fazer isso”, opina, sobre a personagem da novela. A intolerância sobre o comportamento infiel é enfatizada ainda por outra fala de Luci, que diz, em tom de voz ríspido com a vizinha, após a amiga mencionar que se tratar de uma ficção: “não interessa, nem nas novelas as mulheres deviam trair [...] Acho muito feio”.

A seriedade da personagem manifestada no seu discurso é, também, processada pela interpretação e caracterização da atriz no episódio, pela fisionomia séria, cabelos presos e no figurino, uma camisa de botão larga na cor cinza. A postura e entonação da voz da atriz acentuam a personalidade hostil de Luci e enfatizam o ar de reprovação identificado nos diálogos iniciais.

O cenário, outro fator de refiguração, insere Luci na classe média, dada a simplicidade da casa. Na cena, as imagens mostram que a vizinha é, também, a manicure de Luci, reforçando a condição financeira da personagem, confirmada no momento em que ela segue para o trabalho, uma vez que o marido “ganha pouco”, fato comentado pelo narrador.

A voz over do narrador descreve Luci como uma mulher irritada com o comportamento alheio e que, por isso, “perde a compostura”, implicando, também, com Valverde, seu marido. As cenas dos diálogos entre o casal, no quarto e na cozinha, confirmam que Luci é uma mulher casada, mas também, enfatizam a grosseria e a rispidez com que ela trata o marido, condutas concretizadas no elevado tom de voz e nos gritos impacientes direcionados ao esposo. A hostilidade da personagem é conferida, também, nos gestos da atriz, que destacam a ausência de qualquer delicadeza.

A seriedade característica de Luci é configurada, ainda, pelo figurino escolhido e usado ao longo do episódio. Para trabalhar, Luci veste um *tailleur* rosa claro, discreto e comportado e tem os cabelos presos, em um coque bem feito; em casa, ela veste um roupão largo, por cima da camisola, escondendo a peça e o corpo, e um vestido, também, largo, de botão. Os cabelos estão presos também em um coque, mas agora mal feito.

No momento em que segue para o trabalho as imagens mostram que Luci é observada por um vizinho. A postura da atriz e o semblante fechado acentuam a seriedade da protagonista, também, no ambiente de trabalho. Enquanto todos os colegas estão reunidos em uma conversa descontraída, ela está sentada no seu posto, compenetrada. No figurino da personagem, foram acrescentados os óculos, deixando-a com o aspecto ainda mais sisudo. Em voz over, o narrador diz: “a cara amarrada era uma de suas normas de mulher séria”, descrevendo a postura de Luci como uma “ferocidade fisionômica”, que afastava os homens.

Acerca do figurino da personagem, cabe destacar a diferença entre a vestimenta usada no ambiente do trabalho e da casa. No trabalho, ainda que vista roupas discretas, Luci está mais bem apresentada que em casa. Já nas cenas, em que conversa com o marido na cozinha, a protagonista usa um vestido comprido e largo, que não valoriza o corpo da mulher, e, ainda, tem os cabelos mal arrumados, concretizando a falta de vaidade dela perante o marido. No diálogo, Luci diz: “Mulher igual a mim pode até haver. Mais séria não, duvido! Os homens são muito burros, não sabem dar valor a uma mulher honesta. Só te digo uma coisa: devias dar graças a Deus de teres uma esposa como eu. Posso não ser de muito chamego, de muito agarramento, mas tudo isso é bobagem. Mas nunca te trai”. Enquanto fala, os gestos e a postura da atriz atribuem à protagonista pouca feminilidade e firmeza, que não é carinhosa com o marido. As imagens mostram que a protagonista é uma mulher fria, grossa e irredutível.

Assim como na crônica, o conflito no episódio é introduzido pela ligação telefônica de um admirador para Luci, que demonstra surpresa ao ouvir a declaração do admirador. Pelo tom de voz, nota-se a agressividade da personagem, que ofende o anônimo, afirmando ainda que o “marido é muito homem para partir-lhe a cara”. As imagens mostram Luci estarecida e extremamente aborrecida com as expressões desagradáveis ditas pelo anônimo, que a chama de gostosa e faz propostas obscenas. Ofendida, ela desliga o telefone abruptamente e volta a trabalhar. Neste momento, o narrador diz, sem demonstrar nenhuma impressão sobre o ocorrido: “Nunca sentira tão intensamente a sua condição de mulher honesta!”.

Conforme se nota, em mais uma cena, os aspectos acerca do comportamento e das ações de Luci relacionados à sua condição de mulher honesta são acentuados pela interpretação da atriz. Há, entretanto, um novo fato revelado nessa cena, não destacado na crônica: o admirador anônimo não é o vizinho de Luci, visto que a cena mostra outro homem ao telefone, interpretado pelo diretor da série, Daniel Filho.

Em casa, nas cenas nas quais as imagens mostram Luci contando o ocorrido para o marido, visivelmente atordoada e impaciente por ter sido abordada por um estranho, um gesto

resultante da interpretação da atriz confere falta de delicadeza à personagem. Com o semblante fechado e sem a menor preocupação, Luci ajeita, grosseiramente, a peça íntima (calcinha).

Na sequência, o episódio mostra Luci e a vizinha na rua, conversando na manhã seguinte, enquanto observam o vizinho que está próximo à janela, dentro de casa. A protagonista revela a desconfiança em relação ao rapaz, insinuando que ele seja seu admirador, enquanto a vizinha tenta minimizar os olhares do vizinho para a protagonista. Espantada, Luci, reage: “não existe nada tão imoral num homem quanto o olhar”. A reação é acentuada pelo tom de voz dramático e exagerado da atriz. Mesmo ressaltando a tal imoralidade cometida pelo vizinho (ou seja, o olhar), Luci, a seguir, pergunta se a vizinha sabe de alguma informação sobre o suposto admirador.

Pelo diálogo entre as duas vizinhas, nota-se que Luci, ainda que tente disfarçar, revela-se interessada e curiosa sobre os detalhes comentados pela amiga, enquanto observam o rapaz sem camisa dentro de casa. Numa atitude até então não demonstrada, Luci mostra-se compreensiva e diz sentir pena da condição do rapaz. No momento em que a vizinha diz o nome do rapaz, Adriano, Luci diz em voz alta, pensativa: “nome de vinho...”.

Então, já em casa, o uso da voz off concretiza um pensamento de Luci, que complementa sua opinião sobre o nome do rapaz, Adriano: “... nome de fogos de São João”, referindo-se a um símbolo junino, fogos de artifício, usado para espantar sentimentos ruins e maus espíritos (BARROS, 2016; FOGO-DE-ARTIFÍCIO..., 2009). A menção aos artefatos, também, concretiza as mudanças observadas no comportamento da protagonista, realçadas pela voz off que indica o interesse da personagem no vizinho. A mesma cena mostra, ainda, um dos poucos momentos de vaidade de Luci, atribuída pelo figurino, uma camisola mais delicada, e pelo ato de se observar no espelho. Então, ela diz distraída, como se quisesse ser ouvida pelo marido: “hoje em dia os homens não respeitam nem mulher casada...”.

O narrador, que até então não havia demonstrado ironia pela entonação de voz, diz, sobre Luci: “Durante todo o dia, no trabalho, ela sentiu uma umidade nervosa”, antes de relatar o momento em que ela e o vizinho se encontram na rua, na volta para casa. As imagens mostram Luci com um semblante sério, mas que discretamente repara no físico do belo rapaz, que possui braços fortes. Mantendo a compostura, Luci não demonstra sua admiração, mas o narrador a expõe, ao citar os olhares da protagonista direcionados ao corpo de Adriano.

No episódio, o comportamento de Luci começa a apresentar mudanças sutis desde o momento em que ela faz perguntas sobre o vizinho. Mas é na cena em que ela está em casa, gripada e de repouso, que se confirmam algumas impressões sobre as novas atitudes da protagonista. As imagens mostram Luci deitada no sofá, enquanto o narrador diz, mais uma

vez com bastante ironia, em voz over: “Dias depois, gripada, ficou em casa cultivando as piores hipóteses, sobretudo uma, particularmente excitante...”.

Em voz off, concretizam-se novamente os pensamentos de Luci, enquanto as imagens se aproximam do rosto da protagonista, realçando as expressões faciais da atriz que representa a personagem: “E se ele [Adriano] aproveitar a ausência de Valverde e invadir a casa... Podia passar a tranca na porta...”.

Então o narrador diz, em voz over, enquanto a imagem mostra a personagem olhar para a porta e voltar o olhar para a direção da câmera, com uma expressão maliciosa: “Podia, mas não ousou”, concretizando a permissividade de Luci em relação à imaginada invasão.

No momento em que alguém bate à porta, Luci levanta-se, surpresa. Na cena, em que a personagem caminha até a porta, confirmam-se as mudanças no comportamento de Luci, que se preocupa com sua aparência e se arruma na expectativa de que seja o admirador. Luci solta os cabelos, desamarra o laço do roupão exibindo uma camisola de seda clara que realça a beleza que possui, mas que, normalmente, esconde como reafirmação da sua condição de mulher fiel. O figurino deixa o corpo da personagem mais exposto, revelando que ela possui um biotipo atraente e mais bonito do que se imaginava. A protagonista demonstra ainda ansiedade e expectativa, realçadas pela expressão corporal da atriz.

Nas cenas, nas quais Luci pensa no vizinho, o figurino e a caracterização da atriz destacam a beleza da personagem, mostrando ainda os comportamentos distintos da protagonista nos momentos, em que ela está com o marido, caracterizados pela falta de preocupação com a aparência.

Antes de abrir a porta, Luci passa a língua nos lábios, umedecendo-os, imaginando ser o vizinho. Entretanto, percebe que, na verdade, trata-se de um entregador, e recebe as flores que estão dentro de uma pequena caixa. Nas imagens que mostram Luci com o presente na mão, o narrador questiona, em voz over, se ela contaria ao marido. Por meio dos pensamentos externados novamente pela voz off da personagem, ela responde à pergunta, ressaltando a preocupação com o admirador no tom de voz exaltado: “Não, nunca. Ele daria um tiro em Casanova”. O pensamento da personagem contradiz o pedido que ela própria fez ao marido em momento anterior, confirmando que agora ela está diferente.

Luci então abre o pacote, pega as flores e as cheira, insinuando, pelos gestos e interpretação da atriz, que ela pensa no vizinho. Enquanto passa as flores pelo rosto, o narrador diz: “Já admitia que o vizinho sentisse por ela mais do que um simples entusiasmo carnal”, e então, os pensamentos da protagonista são externados mais uma vez: “Quem sabe não seja amor, um amor grande... invencível, fatal”.

Nas imagens, percebe-se, ainda, a função que o ventilador, peça que compõe a cena, tem na valorização dos comportamentos distintos da protagonista. Quando Luci está irritada, séria, ela se senta a sua frente tentando minimizar o calor que sente, atribuído ao seu aborrecimento. No momento em que ela pensa no vizinho, os ventos no cabelo da protagonista sugerem uma leveza no comportamento da personagem.

Nas cenas em que o marido chega a casa, a interpretação da atriz realça a indiferença de Luci em relação ao esposo. Só no outro dia, a protagonista descobre a verdade sobre o envio das flores. Na cena, nota-se um detalhe sutil que indica uma mudança em Luci, inclusive em relação ao marido, visto que ela permite uma aproximação de Valverde, que lhe dá um beijo no rosto, realçando que, na verdade, ela está distraída com seus pensamentos em Adriano. O marido revela que mandou as flores e a expressão facial da atriz acentua a decepção de Luci. Primeiro, a personagem exibe uma tristeza e depois, extremamente agressiva, avança para cima do marido, aos gritos, empurrando-o, agredindo-o. No final, chora copiosamente, jogando-se no chão, indignada e arrasada.

Acerca da construção da personagem Luci nas duas narrativas, observa-se que a crônica insinua e sugere a mudança gradual no comportamento da protagonista. No episódio, o interesse pelo vizinho é confirmado e acentuado, principalmente pela interpretação da atriz e pelo uso da voz off, que coloca os pensamentos da protagonista emitidos pela própria personagem, deixando claro o interesse dela pelo vizinho. No relato impresso, os pensamentos de Luci são apresentados no discurso do narrador.

Para exemplificar o que foi dito, na crônica, é o narrador quem faz as colocações acerca do nome de Adriano: “Posteriormente, soube o nome do conquistador. Adriano. Era, como se vê, nome de vinho e, ao mesmo tempo, nome de fogos de São João” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 104). No momento em que a própria protagonista faz essas observações sobre o nome do admirador, confirma-se o interesse dela pelo vizinho, pelas reiteradas vezes em que a própria personagem passa a fazer suposições sobre o rapaz, como detalhado na análise da refiguração da protagonista.

Segundo Reis (2014b, p. 60), “normalmente as personagens têm um nome próprio que funciona como dispositivo discursivo de figuração, às vezes com sugestão comportamental”. Neste caso, as observações feitas sobre o nome do vizinho configuram-se num importante fator de refiguração no episódio, mas acerca da construção da protagonista Luci, por concretizarem a mudança de comportamento nessa personagem.

Os discursos internos de Luci externados em voz off sugerem, ainda, que ela seria capaz de trair o esposo, desconstruindo em parte a firmeza mantida pela protagonista na primeira parte

do episódio e retomada apenas ao final, como reação à decepção sofrida. Na crônica, essa insinuação é mais sutil, visto que é o narrador quem emite a mensagem e não a protagonista, resultando em certa incerteza por parte do leitor em relação a uma possível infidelidade de Luci.

No episódio, há ainda outro fator que contribui para que sejam atribuídas a Luci outras características relacionadas às suas atitudes: a identidade do admirador. Ao confirmar que o admirador e o vizinho são pessoas diferentes, questiona-se se, na verdade, Luci não imaginou toda a situação. Na crônica, por não deixar claro que se trata de pessoas diferentes, as ações de Luci são entendidas como reações ao interesse do admirador, que ela pensa ser o vizinho. No episódio, as imagens, aparentemente, indicam que o vizinho não está interessado em Luci, mas enfatizam que pelo menos por duas vezes a protagonista observa-o: a primeira na cena, em que ele está em casa, sem camisa; e a segunda na rua, quando se esbarram no momento em que ela volta do trabalho. A postura do ator que interpreta o vizinho não indica o interesse de Adriano em Luci, e sim certo incômodo em relação aos olhares da protagonista.

Os traços físicos de Luci na crônica não correspondem aos mostrados no episódio. Na crônica, o narrador a descreve como uma mulher que não é bonita, mas que tem um belo corpo. Entretanto, a atriz que faz a personagem é uma bela mulher, ainda que, pela interpretação, mantenha-se agressiva e sempre com a expressão séria, fechada. É provável que a imagem da personagem construída mentalmente pelo leitor não tenha a beleza da atriz Debora Bloch. Essa diferença levanta uma questão interessante, uma vez que o aspecto visual da personagem no episódio “tira, inevitavelmente, do espectador, a sua liberdade de (re)criação da personagem, uma vez que ele receberá a imagem pronta, acabada, desta, conforme ela foi pensada pelo criador e/ou diretor da película” (TORRES, 2014, p. 411-412).

4.3 MOEMA, TRAÍDA PELO AMOR

Na crônica *Fruto do amor*, é a partir das afinidades e da semelhança física existentes entre as personagens Moema e Abigail que vai-se constituindo a figuração da protagonista Moema, relatadas nos discursos do narrador e das personagens, conforme trecho abaixo:

Pareciam-se tanto, fisicamente, que suporiam a pergunta:

– Irmãs?

E **Moema**:

– **Primas.**

Eram ligadas por uma série de afinidades profundas. Moema nascera primeiro, isto é, quatro dias na frente da outra. [...] Houve de um parto para outro a diferença, já referida, de três ou quatro dias. Pena é que tivessem nascido duas meninas e não o menino e a menina que ambas desejavam. [...] Enfim, **Moema e**

Abigail nasceram e se criaram tão íntimas, tão amigas como o seriam duas gêmeas. Era uma amizade de tal forma constante, perfeita, que as duas mães viviam dizendo:

– Não briguem nunca! Nunca! (RODRIGUES, N., 2015c, p. 114, grifo nosso).

Sobre o fragmento acima, cabe referir um aspecto importante acerca da figuração dessa protagonista, que se estende por toda a narrativa: a construção da personagem Moema está ligada diretamente à conformação de outra personagem, Abigail, sua prima. No relato impresso, nota-se que muitos dos aspectos físicos, psicológicos e sociais dizem respeito às duas personagens, usados para compará-las e ressaltar a ligação afetiva que possuem.

A forma como essa personagem se constrói ao longo da narrativa revela, ainda, um aspecto cultural e social importante de Moema: ela é muito ligada à família, característica valorizada na figura da prima, com a qual possui **“uma série de afinidades profundas”**, que tornam as duas personagens **“tão íntimas, tão amigas como seriam duas gêmeas”**, em torno de uma amizade **“constante”** e **“perfeita”**. Outra característica, aparentemente irrelevante sobre a protagonista, é extraída do fragmento: **“Moema nascera primeiro, isto é, quatro dias na frente da outra”**, fato mencionado duas vezes pelo narrador.

Na sequência, sabe-se que ambas têm 17 anos de idade, são jovens e solteiras. E, numa festa, **“em casa de família”**, Moema se interessa por Flávio, seu futuro esposo, situação relatada abaixo:

Estavam numa festa, **em casa de família**. Quando saíram, **Moema, animadíssima**, avisou:

– **Sabe como é. É meu.**

– **Por quê?**

Baixo e incisiva, disse:

– **Porque eu vi primeiro, ora!** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 115).

Mais uma vez, pelo discurso do narrador, é enfatizada a questão da família. O entusiasmo da protagonista ao avistar Flávio é notado pela expressão **“animadíssima”**, utilizada pelo narrador onisciente e heterodiegético para descrever o entusiasmo de Moema. Pelas expressões: **“baixo e incisiva”**, observa-se que Moema é discreta e determinada. No diálogo entre as duas personagens são realçados outros traços do comportamento da protagonista, como a possessividade. Essa característica é confirmada no discurso da personagem Abigail, que diz: “[...] Nem conhece o homem, nunca o viu mais gordo, e já toma uns ares de proprietária! Parei contigo!” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 116).

Pela segunda vez na narrativa, é mostrada uma situação na qual Moema “se coloca” à frente da prima: no nascimento e no interesse pelo rapaz, insinuando certa superioridade que a protagonista sente em relação à Abigail.

Ao relatar uma briga entre as duas personagens por conta do rapaz, percebe-se, no discurso da protagonista que, além de possessiva, ela é também inflexível, mimada e confiante, características extraídas dos trechos: “O argumento de Moema era sempre o mesmo: ‘Eu vi primeiro! Eu vi primeiro!’” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 116) e “Moema punha as duas mãos nos quadris: ‘Você não viu? Flertou comigo, o tempo todo, escandalosamente’” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 116).

Conforme trecho abaixo, dias depois as personagens Moema e Abigail fazem as pazes:

Deram-se as mãos, **abraçaram-se**. Moema, **comovida**, teve um **gesto muito nobre**:
 – **Você quer que eu desista?**
 – Deus me livre!
 Insistiu:
 – **Vê lá, Abigail. Não quero que depois, você diga que eu...** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 116-117, grifo nosso).

A forma carinhosa que as personagens se tratam é ressaltada pelo gesto do abraço. Do fragmento, destacam-se outros aspectos comportamentais de Moema, na expressão “**comovida**” e no discurso da protagonista, nos trechos: “**Você quer que eu desista?**” e “**Vê lá, Abigail. Não quero que depois, você diga que eu...**”, nos quais a protagonista mostra-se emotiva, compreensiva e geniosa.

No fragmento, em que o narrador descreve o início do relacionamento com Flávio, constata-se que Moema é uma jovem romântica, característica realçada pelos discursos do narrador e da protagonista, nas expressões destacadas a seguir: “E, então, sanado o mal-entendido, **Moema pôde dedicar-se, de corpo e alma, ao seu romance**. Era um **primeiro amor**. Mas **ela, com o seu arrebatamento de mulher enamorada**, sublinhava: ‘**Primeiro e último**’” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 117, grifo nosso).

Ao apresentar oficialmente Abigail a Flávio, é ressaltado ainda, pelo discurso da protagonista, o apreço que Moema possui por Abigail, considerada “mais que uma irmã” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 117). No trecho abaixo, nota-se que o relacionamento ficou sério, visto que Moema e Flávio ficaram noivos.

Na ocasião do **noivado**, a própria Moema sugeriu:
 – **Por que é que você não beija Abigail?**
 O noivo, contrafeito, incerto, sorria:

– E posso?

– Mas, evidente!

Assim, todas as vezes que chegava ou saía, Flávio roçava, de leve, com os lábios, a face de Abigail, num beijo de irmão. Em redor, toda a família aprovava, gravemente. **Só o pai de Moema é que, uma única vez, falando à mulher, permitiu-se uma restrição [...]** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 117, grifo nosso).

No mesmo fragmento, observa-se a autoconfiança de Moema, mas também certa inocência e ingenuidade, visto que é ela quem incentiva um contato mais íntimo entre a prima e o noivo. Ao relatar a desaprovação do pai da protagonista sobre a intimidade de Abigail e o noivo de Moema, é introduzido o conflito da narrativa, relacionado ao triângulo amoroso que será formado por Moema, Abigail e Flávio.

Pelo discurso do pai de Moema, também, se obtém informações sobre o aspecto físico da protagonista, mas a partir da descrição da prima: “Abigail não é feia, é até muito bem-apanhada” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 118). Em outro trecho do relato, o narrador descreve Abigail como “muito fresca e linda”. Visto que as duas personagens são muito parecidas fisicamente, fato mencionado logo no início da crônica, conclui-se que Moema, também, é uma jovem “bem-apanhada”, “muito fresca e linda”.

Nos trechos seguintes, o discurso do narrador ressalta o apego e até mesmo uma dependência entre as primas, pois, mesmo depois de Moema se casar com Flávio, as duas não conseguem ficar distantes:

Um belo dia, **casaram-se**. Após a lua de mel, **surgiu a ideia de morar Abigail com Moema** ou, pelo menos, de passar com a prima longas temporadas [...] **Para Moema a companhia da outra fora um achado. Interrogava a própria Abigail: “Não foi uma ideia luminosa que eu tive? Genial?”** Eram cada vez mais amigas, mais unidas. **Moema não sabia ir a lugar nenhum, com o marido, sem levar Abigail, atrás** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 118-119).

Nota-se novamente a dependência da protagonista em relação à prima e à inocência e ingenuidade que ela possui por não imaginar que a proximidade entre o marido e Abigail possa resultar em um relacionamento amoroso entre eles, fato que será revelado a seguir.

Sutilmente, o narrador introduz uma desconfiança em relação às verdadeiras intenções de Abigail sobre essa aproximação: estar perto de Moema ou de Flávio, reveladas na sequência, visto que Abigail aproveita um momento a sós com o marido da prima e o seduz, pedindo mais que um beijo no rosto, ao dizer: “Por que na face e não na boca?”. Provocativa, Abigail diz que quer só um beijo de verdade, conseguindo instantes depois que Flávio traia Moema, relacionando-se com ela, dentro da casa onde os três moram. A partir dessa situação,

que envolve outras duas personagens (Flávio e Abigail), confirma-se a condição de mulher traída de Moema, traição esta não só do marido, mas também, da prima da protagonista.

No desfecho, descobre-se que Moema não pode ter filhos, e pela tristeza relatada no discurso do narrador, é reafirmada a importância que a protagonista dá para a questão da família. Mas a descoberta não se resume na infertilidade de Moema, conforme destacado abaixo:

Passa-se o tempo. Um dia, entra Abigail no quarto de Moema. Pela primeira vez, revela a obsessão antiga: **“Tu me tiraste o homem que eu amava e eu...”** Pausa. Diz, sem desfitá-la:

– Vou ter um filho. Sabes de quem?

Moema, que estava sentada, ergueu-se. **Pousou a mão no ombro da outra, num cuidado instintivo: “Senta, senta!”** A outra obedeceu, atônita. Moema continuou, já chorando:

– **Deus abençoe o filho do homem que eu amo!**

Durante largo tempo, choraram em silêncio, **unidas e amigas como duas irmãs, duas gêmeas** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 120, grifo nosso).

A atitude da protagonista, indicando que Moema é uma mulher calma pela forma como reage à notícia da gravidez, realça ainda o desfecho inusitado da narrativa. Também, se notam outros comportamentos e características emocionais da protagonista, como a passividade, que, na verdade, enfatiza o amor que ela possui pela prima e pelo marido, e a compreensão sobre a traição, no momento em que diz: **“Deus abençoe o filho do homem que eu amo!”**. O último trecho da narrativa, **“unidas e amigas como duas irmãs, duas gêmeas”**, é uma menção ao início do relato, reforçando a união e os laços familiares e de amizade que as duas personagens possuem, relacionados, ainda, ao amor que sentem pelo mesmo homem.

O desfecho possibilita outra interpretação sobre o título, que inicialmente refere-se ao filho que Abigail espera de Flávio, “fruto do amor” que a prima sente pelo marido de Moema. Entretanto, o título, também, é uma referência à própria traição, visto que ela resulta do amor que Moema sente por Abigail e por Flávio, sentimento que, de certa forma, contribuiu para a aproximação dessas duas personagens e para seu destino enquanto mulher traída.

No início do episódio *Fruto do amor*, a imagem da protagonista, concretizada na interpretação da atriz Isabela Garcia, é mostrada ao espectador, enquanto o narrador, em voz over, diz seu nome: Moema. Na cena, a protagonista passeia pela rua de braços dados com Abigail, atitude que demonstra a proximidade que essas personagens possuem, acentuada, ainda, por uma conversa animada, típica de amigas, enquanto caminham. Sabe-se mediante diálogo entre as duas personagens e um rapaz, que elas são primas, informação confirmada com orgulho por Moema, observada pelo tom de voz.

Não só a fisionomia, mas o figurino e a interpretação das atrizes (fatores de refiguração) atribuem pouca idade às personagens, que aparentam ter menos de vinte anos. As duas vestem saias rodadas na altura do joelho. A caracterização da protagonista, que está com saia e blusa na cor rosa e ainda usa um adereço no cabelo, confere mais delicadeza e inocência à Moema.

Na cena seguinte, Moema e Abigail estão em uma lanchonete, momento em que a protagonista avista Flávio. A aproximação da câmera que foca o rosto da atriz indica o interesse de Moema pelo rapaz, processado, também, na expressão gestual e facial, confirmado pela atitude da protagonista, que chama a atenção da prima para a presença de Flávio no local. Neste momento, as imagens mostram uma troca de olhares sutil entre Flávio e Abigail, mas não deixam claro se o rapaz, também, troca olhares com Moema, por um efeito da câmera que distorce a imagem na qual aparece Flávio, colocando a protagonista em primeiro plano. Desta forma, não se confirma o interesse do rapaz pela protagonista, como afirmado por ela durante discussão com Abigail.

Durante a briga das personagens, a entonação de voz e o discurso de Moema revelam que a protagonista é mimada, insistindo que viu o rapaz primeiro, fato usado como justificativa para dizer que Flávio “é dela”, mostrando ainda ser uma mulher possessiva. A protagonista, também, demonstra autoconfiança, ao afirmar para a prima que Flávio flertou escandalosamente com ela. A interpretação das atrizes confere imaturidade às duas personagens, pela forma como elas discutem, realçando ainda a pouca idade que possuem. O jeito possessivo de Moema é mencionado, ainda, por Abigail, que diz que a prima se porta com “ares de proprietária”.

No momento em que Moema e Abigail fazem as pazes, duas características da protagonista são realçadas: o valor que dá à questão da família, pois a atitude é influenciada pelo aconselhamento da mãe, e a compreensão e carinho que tem pela prima Abigail, no momento em que Moema pergunta se a prima quer que ela desista do rapaz. Mais uma vez, ressalta-se a amizade entre as duas, que se abraçam. Pelos gestos da atriz, concretiza-se o afeto da protagonista pela prima, que passa as mãos carinhosamente no rosto de Abigail.

Nas cenas que mostram o namoro entre Moema e Flávio nota-se, pela interpretação da atriz, que ela é uma jovem romântica. As cenas externas, filmadas em um zoológico, enfatizam esse romantismo, também, demonstrado pela forma como as personagens se comportam no passeio: sempre de mãos dadas, trocando carinhos. A exemplo da encenação dos atores, em uma das imagens, o casal está deitado sobre a grama na frente de um lago,

momento em que se beijam apaixonadamente. O discurso de Moema, também, realça seu jeito romântico, ao afirmar que Flávio será seu primeiro e único amor.

Conforme mencionado pelo narrador em voz over, após o namoro ficar sério, Moema apresenta Abigail a Flávio, afirmando ainda que considera a prima “mais que uma irmã”. Durante o noivado, uma atitude da protagonista revela certa ingenuidade e inocência, no momento em que esta incentiva uma aproximação física entre a prima e o noivo, sugerindo que Flávio beije Abigail no rosto, como uma demonstração de carinho da protagonista pela prima.

A partir dessa cena, o conflito é introduzido, visto que as imagens seguintes mostram as três personagens (Moema, Flávio e Abigail) constantemente juntas. No casamento, um gesto de Moema, também, chama a atenção, no momento em que ela joga o buquê diretamente para a prima, indicando mais uma vez o afeto que nutre por Abigail.

Em voz over, o narrador revela a ideia de Abigail ir morar com o casal, enquanto as imagens mostram Abigail já deitada no sofá, confirmando que a sugestão foi concretizada. Moema e Abigail brincam como amigas com os lençóis do sofá, enquanto a protagonista diz: “Não foi uma ideia luminosa que tive? Genial”. O carinho de Moema pela prima é mais uma vez realçado pela interpretação da atriz, que novamente passa a mão pelos cabelos e pelo rosto da prima, olhando-a nos olhos, contemplando-a. Abigail, então, retribui com o mesmo gesto, e a postura das personagens acentua a cumplicidade e o amor entre elas, enquanto o narrador, em voz over, diz: “Estavam cada vez mais amigas, mais unidas”.

A sequência das cenas mostra o trio em uma sessão de cinema. Moema é uma jovem sensível, visto que chora enquanto assiste ao filme, aparentemente emocionada com a película que reproduz uma música romântica. As imagens, também, mostram uma discreta troca de olhares entre Abigail e Flávio, insinuando já haver um interesse mútuo entre as duas personagens. Entretanto, Moema, que está sentada entre eles e concentrada no filme, não percebe.

O interesse de Abigail em Flávio é revelado a seguir, em um dia em que ela fica a sós com o marido da prima. Flávio chega do trabalho e lhe dá um beijo no rosto, como habitual. Ela provoca-o e pede um beijo na boca, prometendo ser o único entre eles. Mas o beijo fica mais intenso e ela o seduz, estimulando-o beijá-la em outras partes do corpo. A atitude de Abigail denuncia as verdadeiras intenções dessa personagem em relação ao marido da prima, que resultam em uma traição. Moema, prima de Abigail e casada com o Flávio, é traída pelos dois.

Próximo ao desfecho do episódio, Moema descobre que não pode ter filhos. A tristeza estende-se por toda a família, e é demonstrada pelas expressões faciais dos atores em cena. Passam-se alguns dias, e Moema, ainda triste com a notícia, está em frente a uma janela, pensativa. A protagonista, que veste um pijama, revela um descuido com sua imagem, pela roupa e pelos cabelos desarrumados, além de estar com a expressão abatida, como se estivesse chorando.

Abigail entra na sala e diz estar grávida do marido da prima. Silenciosamente, Moema se aproxima, e pela interpretação da atriz, nota-se que a protagonista está calma e tranquila. Moema acaricia a barriga da prima, e diz: Deus abençoe o filho do homem que eu amo!

Depois, reproduzindo o gesto habitual de carinho, coloca as mãos no rosto da prima, olha-a nos olhos e, surpreendentemente, beija-a de modo prolongado nos lábios. O narrador, numa entonação sóbria, diz: “durante longo tempo, choraram em silêncio como duas irmãs, duas gêmeas, unidas pelo fruto daquele amor”.

O beijo introduzido na cena final no episódio, não relatado na crônica, concretiza novos aspectos ao comportamento de Moema, além de representar um gesto de amor, compreensão e de perdão em relação à traição da prima. Essa atitude mais ousada pode atribuir à protagonista outro sentimento por Abigail, como uma paixão até então reprimida. Entretanto, durante todo o episódio, as demonstrações de carinho foram mais acentuadas que na crônica.

Afirma-se que a refiguração da personagem no episódio introduz, ou ao menos sugere, outros comportamentos à personagem Moema que não possuem correspondência com os da figuração da personagem na crônica. Ainda sobre Moema, enquanto na crônica a postura da protagonista sugere certa superioridade que ela sente em relação à Abigail, no episódio é mais realçada, pela interpretação da atriz, a dependência e o apego da protagonista.

As características físicas da protagonista no episódio, também, não correspondem às descritas no relato impresso. Ainda que as duas atrizes que interpretam as personagens sejam bonitas e tenham a pele e os olhos claros indicando alguma semelhança entre elas, Moema (Isabela Garcia) e Abigail (Maria Mariana) não se parecem tanto fisicamente, como caracterizado na crônica. O episódio, entretanto, não menciona a semelhança das duas personagens, como descrito na crônica. Ainda que o relato na crônica não forneça tantas informações sobre o aspecto físico da personagem, no episódio não há menção sobre os traços físicos da protagonista, concretizados na escolha e caracterização da atriz.

Assim como observado nas outras análises, os discursos do narrador e das personagens da crônica *Fruto do amor* correspondem aos do episódio. Nas duas narrativas, impressa e

televisiva, a construção da personagem Moema constitui-se mais pelas componentes acionais e comportamentais e pelo discurso da protagonista que pela descrição física, por exemplo. Os aspectos psicológicos, sociais e culturais dessa personagem são processados, principalmente, na forma como ela se comporta e age ao longo das narrativas.

4.4 SOLANGE, DAMA E ADÚLTERA

O processo de figuração da protagonista Solange na crônica impressa é iniciado pelos discursos das personagens Carlinhos e pai de Carlinhos no primeiro trecho da narrativa. Nos diálogos, nota-se tanto a desconfiança que Carlinhos possui sobre o comportamento de Solange quanto o afeto que o sogro tem pela nora, visto que ele critica veementemente a atitude do filho, conforme destacado abaixo:

Às dez horas da noite, debaixo de chuva, Carlinhos foi bater na casa do pai. O velho, que andava com a pressão baixa, ruim de saúde como o diabo, tomou um susto:

– Você aqui? A essa hora?

E ele, desabando na poltrona, com profundíssimo suspiro:

– Pois é, meu pai, pois é!

– Como vai **Solange**? – perguntou o dono da casa.

Carlinhos ergueu-se; **foi até a janela espiar o jardim pelo vidro**. Depois voltou e, sentando-se de novo, **larga a bomba**:

– Meu pai, **desconfio de minha mulher**.

Pânico do velho:

– De **Solange**? Mas você está maluco? Que cretinice é essa?

O filho riu, amargo:

– Antes fosse, meu pai, antes fosse cretinice. **Mas o diabo que é que andei sabendo de umas coisas... E ela não é a mesma, mudou muito**.

Então, o velho, que **adorava a nora, que a colocava acima de qualquer dúvida, de qualquer suspeita, teve uma explosão**:

– Brigo com você! Rompo! Não te dou nem mais um tostão!

Patético, abrindo os braços aos céus, trovejou:

– **Imagine! Duvidar de Solange!**

O filho já estava na porta, pronto pra sair, disse ainda:

Se for verdade o que eu desconfio, meu pai, mato minha mulher! Pela luz que me alumia, eu mato, meu pai! (RODRIGUES, N., 2015c, p. 208-209, grifo nosso).

No trecho acima, ainda que o discurso dessas personagens não tenha dado muitos detalhes sobre a protagonista, toma-se, desde já, conhecimento sobre alguns aspectos morais, sociais e comportamentais de Solange. A partir do discurso de Carlinhos é lançada uma desconfiança sobre a infidelidade da protagonista, nos trechos “**desconfio de minha mulher**”, “**mas o diabo é que fiquei sabendo de umas coisas... E ela não é a mesma, mudou muito**” e “**Se for verdade o que eu desconfio, meu pai, mato minha mulher!**”, que só será revelada próximo ao desfecho, no momento em que a própria Solange confessa os

adultérios. A primeira parte da crônica, também, menciona o nome da protagonista, Solange, e seu estado civil (casada), pelas expressões **minha mulher** e **nora**.

Nota-se a preocupação de Carlinhos sobre o suposto comportamento infiel da esposa, também, pela seriedade com que ele trata o assunto na conversa com o seu pai, conforme o fragmento: “Carlinhos ergueu-se; **foi até a janela espiar o jardim pelo vidro**. Depois voltou e, sentando-se de novo, **larga a bomba [...]**”.

O fato de Carlinhos ressaltar que a esposa “**mudou muito**” evidencia, ainda, o comportamento discreto da protagonista, visto que essas mudanças não foram percebidas por outras personagens, a exemplo do pai de Carlinhos, que a defende. O discurso do narrador ainda enfatiza que o sogro “adora a nora” e “a coloca acima de qualquer dúvida, de qualquer suspeita”.

A não atribuição de um nome à personagem pai de Carlinhos (a única não identificada na narrativa para além das personagens figurantes, como o mecânico) reforça a falta de importância (relevância) dessa personagem e, conseqüentemente, da sua opinião, visto que, no texto narrativo, o nome próprio tem como função primordial a identificação das personagens, individualizando-as (REIS; LOPES, 2002, p. 301). Entretanto, a forma como Solange é descrita no trecho seguinte contribui para entender a reação do pai de Carlinhos:

Casados há dois anos, eram felicíssimos. Ambos de ótima família [...]; na família de Solange havia de tudo: médicos, advogados, banqueiros e até um tio ministro de Estado. Dela mesma se dizia, em toda parte, que era “um amor”; os mais entusiastas e taxativos afirmavam: “É um doce de coco”. Sugeria nos gestos e mesmo na figura fina e frágil qualquer coisa de extraterreno (RODRIGUES, N., 2015c, p. 209, grifo nosso).

Pelo fragmento, descobre-se que Solange integra uma família de pessoas bem-sucedidas, “**médicos, advogados, banqueiros e até um tio ministro de Estado**”, ou seja, pertence a uma “**ótima família**”. A protagonista, também, teve uma boa criação, demonstrada pelos gestos e postura de “**figura fina**”. Dos elogios feitos à protagonista, observam-se tanto aspectos físicos quanto psicológicos, sociais e acionais da personagem, nas expressões “**um amor**” e “**“É um doce de coco”. Sugeria nos gestos e mesmo na figura fina e frágil qualquer coisa de extraterreno**”. Os termos destacados comprovam que Solange é uma mulher afetuosa, sensível e delicada. A aparência física da protagonista, “**figura frágil**”, indica que ela deve ser uma mulher bonita, informação confirmada na sequência.

Ao mesmo tempo em que o fragmento acima realça várias características de Solange, também, revela um distanciamento do narrador em relação à protagonista, visto que ele atribui

as qualificações feitas a Solange a outras pessoas, não as assumindo como sua opinião, e sim o que se dizia “**em toda parte**”. Desta forma, entende-se que o narrador apenas acolhe essas opiniões sobre a protagonista, reproduzindo-as.

A forma como o narrador descreve o pai de Carlinhos, a exemplo do trecho: “O velho e diabético general, poderia pôr a mão no fogo pela nora”, considerando-o, ainda, como patético no momento em que ele defende Solange, revela que o narrador, também, desconfia de Solange, assim como Carlinhos.

Em seguida, o narrador conta uma situação ocorrida em um jantar que leva Carlinhos a acentuar sua desconfiança em relação à esposa, no qual o casal recebe um amigo, Assunção. Carlinhos flagra, embaixo da mesa, “os pés de Solange por cima dos de Assunção ou vice-versa” (RORIGUES, N., 2015c, p. 209).

Ainda que o narrador afirme que o próprio Carlinhos achou que “o que vira, afinal, parecia pouco” (RODRIGUES, N., 2015c., p. 210), o ocorrido foi o suficiente para aumentar as suspeitas dessa personagem em relação à protagonista, acentuadas por outro fato, ocorrido após um encontro casual entre ele e Assunção, momento em que ele descobre uma mentira de Solange.

Em casa, depois do beijo na face, perguntou:

– **Tens visto o Assunção?**

E ela, passando verniz nas unhas:

– **Nunca mais.**

– Nem ontem?

– Nem ontem. E por que ontem?

– Nada.

Carlinhos não disse mais uma palavra; lívido, foi ao gabinete, apanhou o revólver e o embolsou. **Solange mentira! Viu, no fato, um sintoma a mais de infidelidade. A adúltera precisa mesmo das mentiras desnecessárias.** Voltou para a sala; disse à mulher, entrando no gabinete:

– Vem cá um instantinho, Solange.

– Vou já, meu filho [...] (RODRIGUES, N., 2015c, p. 209, grifo nosso).

A dúvida em relação ao comportamento adúltero de Solange começa a ser uma certeza para Carlinhos, pelo fato de a protagonista ter omitido o encontro com Assunção. Ressalta-se, ainda, a opinião emitida de forma explícita pelo narrador, que concorda com as conclusões de Carlinhos sobre a esposa: “**Solange mentira! Viu, no fato, um sintoma a mais de infidelidade. A adúltera precisa mesmo das mentiras desnecessárias**”. Entretanto, a condição de adúltera de Solange só é confirmada nos trechos seguintes, a partir da confissão da própria protagonista, que reage a uma ameaça feita pelo marido a Assunção, destacada a seguir:

– Vou matar esse cachorro do Assunção! Acabar com a raça dele!

A mulher, até então passiva e apenas espantada, atracou-se com o marido, gritando:

– Não, ele, não!

Agarrado pela mulher, quis se desprender, num repelão selvagem. **Mas ela o imobilizou, com o grito:**

– **Ele não foi o único! Há outros!** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 212, grifo nosso).

No diálogo entre as duas personagens, descobre-se que Solange realmente trai Carlinhos, confirmando sua condição de mulher adúltera. O modo como a protagonista reage à ameaça feita pelo marido indica, ainda, que ela nutre algum sentimento por Assunção. Entretanto, uma nova informação é acrescida: o adultério não foi cometido por Solange estar envolvida com Assunção, uma vez que ela confessa outros relacionamentos extraconjugais. A protagonista, então, decide contar tudo ao marido, conforme relatado pelo narrador e pelo discurso das personagens Solange e Carlinhos:

Sem excitação, **numa calma intensa**, foi contando. Um mês depois do casamento, **todas as tardes, saía de casa, apanhava o primeiro lotação que passasse**. Sentava-se num banco, ao lado **de um cavalheiro. Podia ser velho, moço, feio ou bonito**; e uma vez – foi até interessante – **coincidiu que seu companheiro fosse um mecânico**, de macacão azul, que saltaria pouco adiante. O marido, prostrado na cadeira, a cabeça entre as mãos, fez a pergunta pânica:

– Um mecânico?

Solange, na sua maneira objetiva e casta, confirmou:

– Sim.

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 de muitas outras**. [...] (RODRIGUES, N., 2015c, p. 212-213, grifo nosso).

Do trecho acima, extraem-se informações importantes relacionadas às características psicológicas, físicas e acionais da protagonista Solange que indicam comportamentos distintos da personagem, ao comparar as situações relatadas no contexto do lar e nos momentos nos quais ocorrem os adultérios. A tranquilidade e serenidade de Solange estão mais condicionadas ao ambiente do lar, uma vez que a protagonista apresenta condutas distintas “no lotação”, sendo ousada, sedutora e provocativa.

Mesmo pressionada por Carlinhos, Solange mantém-se calma, indicando, ainda, certa frieza. Trair o marido é uma situação recorrente na vida da protagonista, visto que “**todas as tardes, saía de casa, apanhava o primeiro lotação que passasse**”. Essa situação ressalta, ainda, que não é o amante quem realmente importa para Solange, mas sim o fato de conquistar e seduzir outros homens, conforme os trechos: “**Podia ser velho, moço, feio ou bonito**”, “**coincidiu que seu companheiro fosse um mecânico**” e “**mecânico e desconhecido: duas esquinas depois, já cutucara o rapaz: “Eu desço contigo”**”.

Nota-se, também, que é Solange quem conquista os rapazes e faz a proposta, para **“a aventura inverossímil”** descrita pelo narrador, que deixa claro que o encontro com o mecânico foi apenas o primeiro, **“o ponto de partida”** de muitos outros. Entretanto, ainda que Solange confirme os adultérios e assuma esse novo comportamento até então desconhecido das outras personagens, o jeito da protagonista indica que ela mantém outros modos já identificados anteriormente, como a **“maneira objetiva e casta”**. Pela expressão **“desconhecida linda e granfa”**, confirma-se a beleza da protagonista e o seu padrão social e financeiro, que destaca ainda o fato de Solange não conhecer os rapazes com os quais se relaciona no loteação.

Mas os adultérios não têm como parceiros apenas desconhecidos de Solange e Carlinhos. Em outro trecho da narrativa, a protagonista afirma ter-se relacionado, também, com conhecidos de Carlinhos: “Começou a relação de nomes: Fulano, Sicrano, Beltrano... Ele berrou: ‘Basta! Chega!’ Em voz alta, fez o exagero melancólico: – A metade do Rio de Janeiro, sim, senhor!” (RODRIGUES, N., 2015c, 213). Na sequência, Solange ainda confessa ao marido que diariamente, “quase com hora marcada, precisava escapar de casa, embarcar no primeiro loteação” (RODRIGUES, N., 2015c, p. 213).

O narrador, ao descrever a reação e os pensamentos de Carlinhos destacados no trecho abaixo, reforça um aspecto já mencionado sobre o comportamento de Solange, que consegue comportar-se de maneira inocente e delicada ao mesmo tempo em que é uma mulher adúltera:

O marido a olhava, pasmo de **a ver linda, intacta, imaculada**. Como é possível que certos sentimentos e atos não exalem mau cheiro? **Solange agarrou-se a ele, balbuciava: “Não sou culpada! Não tenho culpa”**. E, de fato, havia, no mais íntimo de sua alma, uma **inocência infinita**. **Dir-se-ia que era outra que se entregava e não ela mesma**. Súbito, o marido passa-lhe a mão pelos quadris: **“Sem calça! Deu agora para andar sem calça, sua égua!”** (RODRIGUES, 2015c, p. 213, grifo nosso).

A exemplo do que foi apontado acima, Solange permanece com a aparência **“linda, intacta, imaculada”**, que realça uma **“inocência infinita”** ao tentar convencer Carlinhos de que não tem culpa dos adultérios. Entretanto, já exhibe no ambiente do lar, indícios de mulher adúltera, por ter sido flagrada pelo marido **“sem calça”**.

Em uma reação surpreendente, que enfatiza o desfecho inusitado da narrativa, Carlinhos decide então **“morrer para o mundo”**:

Entrou para o quarto, deixou-se na cama, vestido, de paletó, colarinho, gravata, sapatos. Uniu bem os pés; entrelaçou as mãos, na altura do peito; e assim ficou. Pouco depois, **a mulher surgiu, na porta**. Durante alguns momentos, esteve **imóvel e muda, numa contemplação maravilhada**. Acabou murmurando:

– **O jantar está na mesa.**

Ele, sem se mexer, respondeu:

– Pela última vez: morri. Estou morto.

A outra não insistiu. Deixou o quarto, **foi dizer à empregada que tirasse a mesa e que não fariam mais as refeições em casa.** Em seguida, voltou para o quarto e lá ficou. **Apanhou um rosário, sentou-se perto da cama: aceitava a morte do marido como tal;** e foi, **como viúva, que rezou. Depois do que ela própria fazia nos lotações, nada mais a espantava. Passou a noite fazendo quarto.** No dia seguinte, a mesma cena. **E só saiu, à tarde, para sua escapada delirante, de lotação. Regressou horas depois. Retomou o rosário, sentou-se e continuou o velório do marido vivo** (RODRIGUES, N., 2015c, p. 214, grifo nosso).

O desenlace, também, reafirma as características da protagonista identificadas ao longo de toda a narrativa, como a tranquilidade, realçada em **“imóvel e muda, numa contemplação maravilhada”** e **“a outra não insistiu”**, e a condição de mulher casada e dona de casa, ilustrada nos trechos: **“O jantar está na mesa”** e **“foi dizer à empregada que tirasse a mesa e que não fariam mais as refeições em casa”**. A referência à empregada reafirma o fato de Solange pertencer a uma classe social favorecida, ou seja, uma grã-fina, referindo-se à expressão coloquial **“granfa”** usada em trecho anterior.

No último fragmento da narrativa, são enfatizados tanto o comportamento adúltero quanto a condição de mulher casada, religiosa e dedicada que caracteriza Solange, que demonstra ainda respeitar a decisão do marido, em **“Apanhou um rosário, sentou-se perto da cama: aceitava a morte do marido como tal”**. Mas, ao mesmo tempo, Solange, também, respeita sua própria vontade, a de permanecer adúltera, como destacado no trecho: **“E só saiu, à tarde, para sua escapada delirante, de lotação. Regressou horas depois. Retomou o rosário, sentou-se e continuou o velório do marido vivo.**

Na crônica, as divisões da narrativa pelos subtítulos *A suspeita*, *A certeza*, *A dama do lotação* e *O defunto*, também, contribuem para o processo de figuração de Solange, visto que as expressões fazem referência aos acontecimentos e à própria protagonista. De todos os subtítulos, apenas a expressão *O defunto* não diz respeito diretamente a Solange, mas se refere ao destino da personagem Carlinhos, ao ouvir a confissão da mulher.

Outras duas questões, ainda, podem ser destacadas acerca da figuração da personagem Solange: o nome da personagem e o título das narrativas. As expressões **“Dama do lotação”** e **“cavalheiro”**, essa última presente no discurso do narrador para referir-se aos rapazes que a protagonista encontrava no ônibus, reforçam a ironia característica do narrador e do próprio escritor Nelson Rodrigues, visto que o termo “dama” tem como significado, segundo o Dicionário do Português Atual Houaiss:

1. Mulher adulta casada ou não 2. Mulher de família nobre 3. Nas referências cortesias indiretas, qualquer mulher 4. na dança, mulher que faz par com o homem p. opos. a *cavalheiro*. [...] ETIM fr. *dame* ('mulher casada, de classe alta', 'jogo'), do lat. *domīna,ae* 'dona de casa, matrona, esposa, senhora, soberana' (HOUAISS et al., 2011, p. 718).

Entretanto, na narrativa, ao contrário de ser conduzida e galanteada pelos cavalheiros, é Solange, a *Dama do lotação*, quem seduz os passageiros do transporte, inclusive Assunção, amigo de Carlinhos que “anuncia, alegremente” ter encontrado a protagonista no lotação. O trecho a seguir, também, reforça que o título é uma referência direta à protagonista da história.

Três dias depois, encontro acidental, com Assunção, na cidade. O amigo anuncia, **alegremente**:
 – Ontem, **viajei no lotação com tua mulher**.
 Mentiu sem motivo:
 – Ela me disse.
 Em casa, **depois do beijo na face**, perguntou:
 – Tens visto o Assunção?
 E ela, passando verniz nas unhas:
 – Nunca mais.
 – Nem ontem?
 – Nem ontem. E por que ontem?
 – Nada. (RODRIGUES, N., 2015c, p. 210-211, grifo nosso).

O nome da protagonista, Solange, pode, intencionalmente, ter resultado do neologismo “Sol + *ange*”. O Sol é uma metáfora utilizada para luz, calor. E “*ange*” uma referência à palavra anjo em latim (*angelus*). Conforme Parker (2009, p. 164), “usam-se extensamente os conceitos de quente e frio para falar do desejo, ligando-os, numa variedade de formas, à excitação do corpo. A sensação física de excitação sexual corresponde a uma sensação de calor. A energia sexual é quente”. Ou seja, a identificação da protagonista insinua, desde o início da narrativa, o calor do adultério e a pureza da esposa e dona de casa, reforçada ao longo dos processos de figuração e de refiguração da Solange.

Após reflexão acerca do nome da protagonista que, também, contribui para a construção dessa personagem na televisão, inicia-se a análise da refiguração de Solange. No episódio, que mantém o título *Dama do lotação*, os discursos do narrador e das personagens são correspondentes aos da crônica, com poucas alterações. As pequenas modificações estão mais relacionadas ao espaço onde acontecem algumas situações, como o flagra de Carlinhos no momento em que Solange e Assunção têm um contato físico mais íntimo, e a sequência de alguns acontecimentos da narrativa, como o relato do dia em que o casal recebeu o amigo para jantar.

A refiguração de Solange tem início a partir do diálogo entre Carlinhos e seu pai. A protagonista é mencionada por Carlinhos no momento em que ele revela ao pai que desconfia da esposa e suspeita que ela seja infiel. A reação do pai de Carlinhos, que discute com o filho, sugere que a conduta de Solange não levanta suspeita sobre sua infidelidade, e indica a predileção do sogro pela nora. Entretanto, a entonação da voz do narrador, observada a partir da voz over, fator de refiguração, enfatiza a ironia presente em seu discurso no momento em que descreve o pai de Carlinhos. Em suma, as diferentes percepções das personagens Carlinhos e pai de Carlinhos sobre Solange são importantes porque sugerem, desde o início do episódio, a vida dupla da protagonista, revelada ao longo das cenas: a de esposa dedicada e a de mulher adúltera.

A protagonista, interpretada pela atriz Maitê Proença, é uma bela e jovem mulher, que possui traços físicos delicados, características realçadas ainda pela forma como a atriz representa a personagem. Os gestos indicam que Solange é uma mulher recatada, aspecto, também, notado pela escolha do figurino, pela arrumação dos cabelos e pelo uso da maquiagem, também, fatores de refiguração. Nas imagens, Solange está com os cabelos bem penteados, na altura dos ombros, presos de uma forma simples que realçam a beleza do seu rosto. Ainda que o vestido tenha um decote, o colo da personagem não é demasiadamente exposto, e, também, não é muito mostrado em cena. A vestimenta possui ainda cores claras. Solange está sentada à mesa e porta-se bem, como uma verdadeira dama. Possui gestos suaves e é moderada inclusive ao rir, como mostram as imagens.

Pela composição do cenário, as imagens ressaltam ainda outras qualidades da personagem Solange, uma vez que o ambiente do lar está muito bem organizado, principalmente no momento em que o casal recebe o amigo Assunção (ver Figura 6). Desta forma, considera-se o cenário, também, um fator de refiguração da personagem, pois evidencia que a protagonista é uma dona de casa zelosa, visto a composição da mesa, com arranjos de flores, uso de toalhas brancas, louças finas e pratos bem apresentados, em um espaço harmônico e bem arrumados. Conforme Reis (2015b, p. 17), observar objetos “é encetar um ato de conhecimento (ou mesmo de reconhecimento) que, se não permite identificar, leva, pelo menos, a categorizar, no que toca à condição sexual, social e profissional” das personagens.

As primeiras imagens nas quais aparece a protagonista Solange, também, contribuem para que o espectador, assim como o pai de Carlinhos, também, não desconfie do comportamento da protagonista, até o momento da cena do jantar.

No episódio, a disposição das personagens à mesa do jantar sugere a existência de um triângulo amoroso, de certa forma ironizada pelo narrador, que em voz over diz, sobre Assunção: “Era desses amigos que entram pela cozinha, que invadem os quartos, numa intimidade absoluta”. Na cena, ilustrada pela imagem abaixo, Solange está sentada à frente de Assunção e ao lado do esposo Carlinhos.

Figura 6 – Cena do episódio *Dama do lotação*



Fonte: Vídeos Fãs de Maitê Proença (2013).

Antes de o episódio revelar um possível contato íntimo entre Solange e Assunção, o narrador diz, em voz over, mais uma vez de forma irônica: “E lá pelas tantas, aconteceu uma pequena fatalidade”, referindo-se ao momento em que Carlinhos quase flagra Solange e Assunção juntos, no que parece ser um beijo interrompido. Assim como Carlinhos, o espectador, ainda que desconfie, permanece em dúvida sobre o comportamento adúltero de Solange, tanto pelo efeito obtido com a edição de imagens quanto pela utilização de um vaso de flores na composição do cenário, que esconde, ainda que parcialmente, o contato entre as personagens Solange e Assunção, conforme ilustrado abaixo (ver Figura 7). O próprio Carlinhos diz que o que viu “pode ter sido apenas uma impressão”. Mesmo que as desconfianças sobre a personagem Solange aumentem, elas são confirmadas apenas na sequência das cenas em que a personagem assume para o marido as diversas traições.

Figura 7 – Cena do episódio *Dama do lotação*



Fonte: Vídeos Fãs de Maitê Proença (2013).

Cabe referir que, na crônica, para gerar a dúvida no leitor, o relato é um pouco diferente, detalhando que o contato físico entre Assunção e Solange ocorre debaixo da mesa, criando, no próprio esposo, uma incerteza sobre o que viu.

As traições cometidas por Solange são reforçadas pela descoberta de uma mentira, no momento em que a protagonista, ao ser questionada pelo marido, nega ter-se encontrado com Assunção. Neste momento, o narrador, em voz over, num tom mais melodramático, diz: “ele sabia que Solange mentira. Viu no fato um sintoma a mais de adultério”, trecho que antecipa a confissão da esposa sobre os adultérios.

A postura calma e serena de Solange, visualmente observada no episódio pela interpretação da atriz, muda apenas em um momento, quando Carlinhos ameaça matar Assunção. O desespero da personagem é realçado pela expressão corporal da atriz, que abre os braços para impedir a passagem de Carlinhos, que está com um revólver na mão. Olhando Carlinhos nos olhos, Solange diz, em tom de confissão: “ele não foi o único”. Então, ela recompõe-se e calmamente conta tudo ao marido, momento em que as imagens ilustram o relatado pelo narrador, em voz over.

A edição das imagens mostra os adultérios cometidos no passado pela protagonista, enquanto a cena revela o dia em que Solange entra no lotação e se encontra com o mecânico. O figurino utilizado pela protagonista no momento das traições, também, marca a mudança de comportamento de Solange enquanto adúltera, pois as vestimentas são completamente

diferentes das usadas pela personagem no ambiente do lar. Solange está com um vestido azul, mais justo e decotado que o habitual.

Outro fator, também, complementa a refiguração da protagonista no episódio: a trilha sonora, a exemplo da escolhida para essa cena, que realça ainda mais a postura sedutora revelada pela personagem e, até então desconhecida do espectador, enfatizada, também, pelas expressões corporais da atriz. Ao sentar-se ao lado do mecânico, ela empina o corpo, provocando um primeiro contato físico com o rapaz.

Para seduzi-lo, antes de propor que desçam juntos do lotação, ela expõe parte das coxas, ao subir as saias discretamente com as mãos. Depois, mais provocativa, deixa as pernas semiabertas, revelando maior parte das coxas, conseguindo, assim, chamar a atenção do rapaz. A cena, em close, mostra o olhar provocante da protagonista, com os cabelos mais soltos e volumosos e com uma maquiagem que realça seus olhos e lábios. Ela encosta uma de suas pernas nas pernas do rapaz e aproxima o busto, exposto por um decote mais profundo, para que seja tocado pelo desconhecido, que o faz com certa discrição. A cena mostra a satisfação de Solange ao conseguir o que desejava.

Após alguns instantes desse intenso jogo de sedução, ela olha diretamente para o rapaz, e diz: “eu desço contigo”. Ainda que faça esse tipo de proposta para o rapaz, Solange mantém a postura elegante, que a deixa ainda mais bonita e sedutora. Na cena seguinte, a protagonista e o mecânico estão seminus em um local que parece ser uma oficina, e as imagens mostram as duas personagens aos beijos durante uma relação sexual.

Após a revelação de Solange, ilustrada pela cena na qual ela e o mecânico estão juntos, a protagonista abraça o esposo, afirmando não ter culpa, e diz: “é mais forte do que eu”. Neste momento, o narrador revela, pela entonação de voz, certa piedade e compreensão em relação à protagonista, e diz: “e, de fato, havia no mais íntimo de sua alma uma inocência infinita. Dizia que era outra que se entregava, e não ela mesma”.

Durante esse diálogo entre as duas personagens, Carlinhos ainda descobre, ao abraçar Solange, que ela está sem a roupa íntima, apesar de manter-se vestida de forma discreta, com trajes semelhantes aos mostrados na primeira vez em que a personagem aparece (nesta cena ela veste saias longas e um cardigã de renda com cores claras). Mais uma vez, a interpretação dos atores, os detalhes do figurino e o diálogo das personagens relacionam a condição de mulher casada e de adúltera da protagonista.

Carlinhos, então, tenta despi-la, e diz: “Sem calça. Deu agora para andar sem calça?”. A expressão utilizada por Carlinhos indica a reprovação do marido em relação ao comportamento da mulher, confirmando suas suspeitas. Após a confissão das traições,

Solange não abandona suas atividades enquanto dona de casa, ainda que o marido afirme que morreu para o mundo. Além de agravar o peso do adultério, o estatuto de mulher casada da protagonista indica que a adúltera pode, ao mesmo tempo, querer manter-se casada, como Solange faz.

As cenas finais mostram a protagonista vestida “como esposa recatada”, tentando convencer Carlinhos a mudar de ideia sobre estar “morto para o mundo”, chamando-o para almoçar, com a mesa organizada de forma semelhante às imagens do início do episódio, confirmando, mais uma vez, que a protagonista é uma esposa zelosa e uma dona de casa dedicada. Entretanto, agora ela está desacompanhada, sem o marido e sem o amante Assunção.

A insistência de Solange, ao tentar convencer o marido a mudar de ideia, é enfatizada pela troca de figurinos da atriz que sugerem, pela mudança de roupa, uma breve passagem do tempo. Ao perceber que o marido permanecerá “morto”, Solange, novamente calma e tranquila, aceita a “morte” de Carlinhos, pega um terço na gaveta e começa uma oração.

A última sequência de imagens mostra Solange subindo novamente as escadas de um ônibus. A trilha sonora e o comportamento da personagem são os mesmos da primeira cena filmada no loteamento. Sedutora, com um vestido preto com bolinhas brancas, cor que sugere um possível luto, “como viúva” que agora é Solange procura um lugar ao lado de outro jovem. De forma mais explícita, abre os botões do vestido, expõe parte dos seios, toca a parte interna da coxa do rapaz, que retribui o contato, e diz: “se quiseres, eu desço contigo”, repetindo, da mesma forma, o convite feito ao mecânico.

As imagens mostram, pela segunda vez, Solange durante uma relação sexual. A cena é interrompida e a edição de imagens revela uma gaveta sendo aberta, com mãos a retirar um terço do local, e Solange, sentada em uma cadeira ao lado do marido deitado no quarto escuro, enquanto o narrador, em voz over, diz: “Regressou horas depois, retomou o rosário e continuou o velório do marido vivo”.

Como podem ser observados, os adultérios de Solange são mais acentuados no episódio, principalmente pela sequência de cenas nas quais a personagem está “no loteamento”, visto que, na crônica, essas situações são mencionadas rapidamente e ressaltadas apenas pelo uso de expressões “aventura inverossímil” e “escapada delirante”, não sendo detalhadas. As cenas de sexo concretizam a consumação dos adultérios, que poderiam ter impacto menor caso as imagens se restringissem a outro tipo de contato físico (apenas um beijo, por exemplo). Essas cenas podem ainda representar, de forma mais apropriada, as expressões que foram utilizadas para mencionar as traições (“aventura inverossímil” e “escapada delirante”).

Nos processos de figuração e de refiguração da personagem Solange, quatro aspectos podem ser destacados por terem sido reforçados ao longo das duas narrativas: o estado civil de casada, a desconfiança acerca da fidelidade da mulher por parte do marido Carlinhos, a confirmação da condição de mulher adúltera confessada pela própria protagonista e revelada ao longo da narrativa e as mudanças de comportamento de Solange.

Entretanto, como já referido, os recursos tecnológicos presentes na linguagem multimodal característica da televisão acentuam o comportamento sedutor de Solange, por meio das imagens da atriz e da escolha de trilha sonora sugestiva. A crônica não enfatiza essa característica da personagem, embora deixe subentendido pela referência à quantidade significativa de adultérios cometidos pela protagonista.

CONCLUSÃO

*“[...] até que ponto outros meios (outros **media**, pois então), que não o texto verbal escrito, contribui para a tal **sobrevida**? E como aceitamos essas derivas transverbais e transliterárias, no cinema, na banda desenhada, na televisão, nos videogames etc.? Trata-se das **mesmas** personagens? Que processos de figuração e de refiguração intervêm na constituição de uma personagem e, derivadamente, na afirmação da sua **sobrevida**?”* (REIS, 2014b, p. 47, grifo do autor).

CONCLUSÃO

Após as análises, é possível afirmar que a sobrevida das quatro protagonistas – Sandra, Luci, Moema e Solange – é homóloga à primeira vida dessas personagens criadas no relato impresso. Ou seja, ainda que tenham sido transpostas para um meio como a televisão e concretizadas em suporte e linguagem diferentes, é possível reconhecê-las.

Tanto o narrador quanto as personagens transcendem os relatos impressos. As personagens ganham nova figura nos episódios televisivos. Essa transposição possibilita que seus discursos, organizados pela linguagem verbal escrita, sejam remidiados para a televisão e concretizados pela voz over do narrador, pelos diálogos encenados pelos atores e pela voz off, que materializa os discursos interiores das personagens.

Considerada tipicamente um recurso literário transportado para a televisão, a voz over do narrador nos episódios é responsável por organizar e dar sequência à narrativa televisiva, correspondendo, portanto, à sequência narrativa das crônicas. A voz over, também, torna reconhecível a onisciência desse narrador heterodiegético.

Considera-se, assim, que o fato de essas personagens serem reconhecíveis nos episódios televisivos está diretamente relacionado às estratégias narrativas adotadas no processo de remediação dessas crônicas. O paradigma da transposição intermediática muito próxima do literário que se estabelece na transmediação de *A vida como ela é...* estrutura-se, fundamentalmente, pela figura do narrador e pela brevidade dos relatos, sintéticos assim como os contos, mas agora mostrados na televisão.

Pelas análises, observa-se que o núcleo da figuração das protagonistas se mantém substancialmente na refiguração. Além dos discursos do narrador e das personagens, importantes dispositivos de figuração no relato impresso, na televisão processam-se ainda outros fatores de refiguração, que permitem concretizar personagem a partir da imagem, da linguagem verbal oral e do áudio.

Como pode ser observado, em uma única cena de um episódio evidenciam-se aspectos físicos, psicológicos, morais, sociais, acionais, comportamentais etc. nessas personagens. Pela imagem, dispositivo de representação predominante na televisão, essa construção ocorre de forma simultânea, a partir da escolha e da interpretação das atrizes, do figurino, das maquiagens e adereços utilizados, e ainda dos objetos e cenários que compõem o episódio. Pelo som, as trilhas sonoras e os ruídos indicam situações de tensão, fraqueza, tristeza, suspense e sensualidade. As componentes acionais e comportamentais dessas protagonistas

são realçadas pelos distintos tons de voz resultantes da encenação das atrizes, presentes ainda no uso da voz over (do narrador) e da voz off.

Embora os fatores de refiguração contribuam para que as características dessas personagens sejam acentuadas, outros fatores estão envolvidos neste processo. Entre eles, o próprio contexto televisivo e o lapso temporal existente entre a publicação das crônicas (década de 1950 e 1960) e a transmissão dos episódios (década de 1990).

Na televisão, a construção da personagem processa-se em uma linguagem multimodal. A refiguração apoia-se no *casting*, ou seja, na escolha de atores que interpretem personagens apenas descritas verbalmente. Como já referido, a confirmação de determinadas características apenas sugeridas no relato é inerente a esse processo, como os traços físicos, sociais e comportamentais, resultantes da interpretação das atrizes, escolha do figurino, maquiagem e interação entre as personagens, por exemplo.

Entretanto, a acentuação de algumas características, gestos e atitudes dessas protagonistas nos episódios têm outro objetivo: adequar-se ao público do período em que foi transmitida a série, e a um contexto social e cultural distinto da época de publicação das crônicas nos anos de 1950 a 1960.

Nesse período, as crônicas de Nelson Rodrigues conquistaram o público por apresentarem narrativas ousadas, que retratavam de forma muito peculiar a sociedade brasileira. Nos relatos, os adultérios eram revelados por descrições sumárias, dada a brevidade que, também, os aproximam do conto. Um beijo, um olhar e uma proposta, para exemplificar algumas das condutas de Sandra, Luci e Solange, eram suficientes para impressionar e chocar o leitor dessa época, por serem, também, protagonizadas por mulheres.

Na década de 1990, os mesmos comportamentos dessas protagonistas não surpreenderiam o espectador da série, já habituado a enredos criados sob a tônica do adultério. A inserção dessa temática em programas de entretenimento como a telenovela, e a própria infidelidade, já estavam naturalizadas por essa sociedade.

Para que os episódios provocassem efeitos equivalentes aos da crônica no sentido de surpreender e conquistar o público, as imagens ganharam ainda mais importância. Como estratégia, optou-se pelo acréscimo de cenas que exploram ao máximo o corpo das protagonistas, incluindo o uso de figurinos mais sensuais (camisolas transparentes e vestidos decotados), cenas de nudez, interpretações marcadas por gestos mais ousados, cenas mais íntimas e, inclusive, de sexo.

Podem ser citados alguns exemplos para ilustrar o afirmado acima. No episódio *O monstro* da série, Sandra, também, beija Bezerra. Mas ainda o provoca com gestos de

conotações mais eróticas, feitos com os lábios e a língua. Na cena final acrescida, os dois são mostrados durante ato sexual em um banheiro, e a protagonista está vestida com uma camisola transparente, situação não descrita no relato.

Na crônica *Uma senhora honesta*, Luci troca olhares com o vizinho. No episódio, a voz off revela os discursos íntimos da personagem, que no relato foram contados pelo narrador. O uso da voz off, somado às expressões faciais e corporais da atriz, atribuem a essa protagonista excitação e desejo, demonstrada, por exemplo, no momento em que ela passa a língua pelos lábios, umedecendo-os, antes de abrir a porta de casa imaginando ser o vizinho.

Na narrativa impressa, Solange propõe encontros a desconhecidos, a partir da expressão “Eu deço contigo”. No episódio, antes de fazer essa proposta, a interpretação da atriz resulta na exposição explícita de suas pernas e parte dos seios, no momento em que a personagem está sentada ao lado dos rapazes, gestos que acentuam o atrevimento e a sedução atribuída à personagem, com conotações mais sexuais que no relato.

As cenas de sexo e de nudez em *Dama do loteamento* correspondem aos termos “aventura inverossímil” e “escapada delirante”, usados para sinteticamente descrever os adultérios cometidos por Solange na crônica. A trilha sonora ainda enfatiza a sensualidade da personagem. Como se vê, o uso integrado dos fatores de refiguração (*casting*, figurino, trilha sonora, cenário, voz over, voz off, interpretação dos atores, edição de imagens etc.), também, é fundamental para alcançar o efeito desejado pela produção da série.

Sobre as cenas de sexo exibidas em *A vida como ela é...*, cabe referir que estas são mais explícitas que as habitualmente mostradas pela teledramaturgia brasileira na década de 1990. Nas novelas, era comum a interrupção das cenas, a partir da montagem e edição das imagens, que, apenas, sugeriam a continuidade da relação mais íntima entre as personagens, ficando a cargo de o espectador imaginar a sequência dos acontecimentos.

Os desfechos, já inusitados nas crônicas por se aproximarem dos contos, têm o acréscimo de cenas ousadas e inesperadas nos episódios, a exemplo do beijo na boca entre as personagens Moema e Abigail. A cena final de *Fruto do amor* certamente surpreendeu o público por ser incomum na televisão, podendo ser considerada pioneira e inédita em uma série da Rede Globo.

Sobre essa questão, destaca-se que ainda no ano de 2016, a exibição de beijos entre personagens do mesmo sexo na televisão brasileira é alvo de muita polêmica e de críticas feitas pela parcela mais conservadora da sociedade. Para exemplificar essa questão, em 2005, ou seja, nove anos depois da primeira exibição de *A vida como ela é...* na televisão, um beijo gay, protagonizado por dois atores homens, foi cortado momentos antes da exibição, na

novela América.⁶⁸ O primeiro beijo entre homens em uma telenovela brasileira ocorreu apenas em 2014, na novela *Amor à vida* e repercutiu em diversas reportagens.⁶⁹

Só em 1998 uma telenovela da Rede Globo abordou a relação entre duas mulheres, *Torre de Babel*, mas a produção optou pela discrição nas cenas que envolviam essas personagens. Ainda que não possa ser considerado um beijo homoafetivo, visto que Moema e Abigail mantêm um relacionamento amoroso com um homem, em *Fruto do amor* o beijo é protagonizado por duas mulheres, e ainda se torna mais ousado por envolver primas, sugerindo ainda um possível relacionamento incestuoso.

Ou seja, a série investiu em novidades até para o público já habituado às telenovelas da Rede Globo. Além dos recursos tecnológicos utilizados característicos do cinema e da transmissão durante a programação dominical no *Fantástico*, o próprio conteúdo dos episódios foi também inovador.

Considera-se, assim, que a falta de pudor dessas protagonistas para os padrões sociais dos anos 1950 e 1960, concretizada e acentuada nos episódios dos anos 1990, tem como objetivo impressionar o público que as assiste. Como resultado, a série apresenta narrativas tão ousadas para a década de 1990 como as publicadas em 1950 e 1960.

Portanto, a refiguração dessas personagens deriva em uma sobrevida a cores, sons, tons, imagens e movimentos. Todavia, com tendências mais sensuais, sexuais e eróticas. Conclui-se, deste modo, que as modificações não correspondentes à narrativa impressa têm por objetivo adequar as crônicas ao contexto televisivo, às exigências do público e às mudanças culturais e sociais consequentes do lapso temporal existente entre o lançamento das duas narrativas.

O *casting* para a interpretação dessas protagonistas é, também, influenciado pelo contexto televisivo. A beleza das atrizes, que diverge das características de algumas das protagonistas na crônica, a exemplo de Luci, é explorada pela produção, principalmente com a exposição dos seus corpos na televisão. Se no episódio Luci fosse uma mulher feia, provavelmente não chamaria a atenção do espectador, que possui exigências estéticas que influenciam a aceitação desse tipo de conteúdo de entretenimento.

Do mesmo modo, os atores que compõem o elenco de *A vida como ela é...* já eram familiares do público em 1996 e conhecidos nacionalmente por participarem das novelas da Rede Globo. Além de jovens atores, a produção investiu ainda em nomes como Tony Ramos,

⁶⁸ Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/autora-gloria-perez-festeja-primeiro-beijo-gay-na-tv-lembra-corte-de-cena-que-escreveu-em-america-frustrante-11475410.html>>. Acesso em 2 jun. 2016.

⁶⁹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2014/01/final-de-amor-vida-tem-primeiro-beijo-gay-em-novela-da-globo.html>>. Acesso em 2 jun. 2016.

Maitê Proença, Malu Mader e Tarcísio Meira, estrelas da teledramaturgia brasileira que atraem a audiência.

Sobre a questão do desfecho, destaca-se, ainda, importância que este possui na ratificação do tipo das protagonistas Sandra, Luci, Moema e Solange. O destino dessas personagens ao final dos episódios reafirma a condição de amante, fiel, traída e adúltera que as caracteriza, respectivamente.

Por serem relatos breves, a descrição dessas personagens na crônica é sintética e condensada. As protagonistas não apresentam tantas mudanças, devido à temporalidade própria de uma narrativa como o conto, cujas histórias se passam em poucos dias, meses, e às vezes até horas. A partir da análise, confirma-se ainda o relevo dessas personagens como protagonistas, visto que os relatos (impresso e do episódio) são construídos centrando-se nessas personagens e nos conflitos e ações relacionados a elas.

O desfecho é, também, influenciado pela extensão dessas narrativas, visto que não há dimensão para que o desenlace seja acompanhado de uma apreciação muito extensa.

Neste trabalho, a escolha do método para a análise de figuração e refiguração das personagens foi influenciada pela economia do relato característica da brevidade desse gênero narrativo. Por serem sintéticos, tornou-se necessário retomar vários trechos das narrativas (impressa e televisiva). Em cada fragmento e a cada cena, extraem-se características dessas protagonistas. A propensão de reproduzir as histórias justifica-se, principalmente, pelo enredo que concentra a narrativa nessas personagens, caracterizando-as e acrescentando informações aos processos de figuração e de refiguração. O não detalhamento das narrativas certamente prejudicaria a análise.

Pelo método utilizado, podem-se ilustrar particularidades da própria figuração e refiguração, caracterizadas por um processo gradual, dinâmico e complexo. Também, foi possível demonstrar que a figuração não se restringe à caracterização e descrição das personagens, compondo-se ainda por dispositivos retórico-discursivos, de ficcionalização e de conformação acional ou comportamental.

Na série *A vida como ela é...* a presença do narrador é fundamental para confirmar a dimensão de serialidade desse conteúdo televisivo, observada, também, pela incidência temática que possui. A cada episódio, as personagens são diferentes, mas o narrador mantém-se o mesmo. Isto pode ser observado não só pela identificação da voz over do narrador⁷⁰, interpretada pelo ator José Wilker, mas também pelo uso repetido de expressões em mais de

⁷⁰ Apenas um episódio não foi narrado pelo autor José Wilker, *O monstro*, primeiro exibido no Fantástico, cf. Memória Globo (1996).

um episódio, como “Largou a bomba” em *Uma senhora honesta* e *O monstro*, e “acima de qualquer suspeita”, em *Uma senhora honesta* e *Dama do loteação*, para dar alguns exemplos.

O acréscimo das imagens de conotação mais sexual e das cenas de nudez na série *A vida como ela é...*, também, está relacionada à forma como o escritor Nelson Rodrigues era visto pela crítica e pelo público. O jornalista era conhecido popularmente como “o anjo pornográfico”, denominação atribuída pelo teor de suas histórias, influenciadas pela sua própria trajetória pessoal e profissional, como abordado no Capítulo 1.

Atribuir a Nelson Rodrigues e a seu texto o erotismo acentuado nos episódios possibilitou à Rede Globo usar com mais liberdade esses recursos (a nudez, por exemplo), sob a justificativa de “preservar” o estilo *rodrigueano*. Como resultado, *A vida como ela é...* tornou-se sucesso de audiência no Fantástico.

O uso da voz over na série *A vida como ela é...* contribuiu ainda para a transposição do estilo *rodrigueano* na televisão. Muitas frases do autor e comentários feitos sobre as personagens nas crônicas, concretizadas em voz over nos episódios, possibilitam identificar o jeito peculiar com que Nelson Rodrigues se expressava.⁷¹

Outro recurso utilizado na abertura da série faz referência ao jornalista. A máquina de escrever que antecede o início dos episódios foi o equipamento utilizado por Nelson Rodrigues para redigir as crônicas nas décadas de 1950 e 1960. Desta forma, o espectador toma ciência de que *A vida como ela é...* na televisão resulta de um processo de transmidiação, constituindo-se, enquanto produto, na adaptação das narrativas de Nelson Rodrigues, transmitidas no formato série.

O nome da coluna jornalística *A vida como ela é...* estimula outras reflexões. Primeiramente, indica o espaço editorial destinado às crônicas de Nelson Rodrigues, mas também a ironia do escritor, que fazia da coluna um local para retratar a sociedade carioca de uma forma até então não abordada, sob a sua ótica da “vida real”.

O jornalista, também escritor, influenciado pela tradição dos contos, aproxima os relatos daquele gênero narrativo literário e da ficção. Assim, as expressões: *Era uma vez e foram felizes para sempre*, típicas dos contos infantis, são substituídas por *A vida como ela é...*, por se tratar aqui de contos direcionados a outro público, o adulto.

Nos episódios da série, a expressão *A vida como ela é...* é, também, utilizada pelo narrador, mas no desfecho dos episódios, que realçam a ironia da “realidade” retratada, na revelação do comportamento humano sem pudor. As histórias são consideradas ficção, mas

⁷¹ Cf. Rodrigues, N. (2015c, p. 238).

como o jornalista sempre fez questão de afirmar, inspiradas na vida real e influenciadas pela sua trajetória pessoal e profissional. *A vida como ela é...* deixa claro o posicionamento de Nelson Rodrigues sobre as situações contraditórias e irônicas da vida das suas personagens, envoltas pela tragédia, pelo amor e pelo adultério.

Por fim, por meio da transmidiação, por possuírem vida própria e autônoma relativamente ao mundo ficcional que as acolheu, as personagens de *A vida como ela é...* ultrapassam os limites das crônicas e do tempo em que foram criadas. Prevaecem sobre esses relatos, reaparecem por refiguração e ganham sobrevida em outros contextos narrativos, transcendendo inclusive a vida do seu autor. Em um processo de deriva, essas personagens ganham novas figuras, em outras linguagens e mídias, em outros contextos e épocas, e escapam do controle do autor que as criou.

REFERÊNCIAS

A VIDA COMO ELA É... Produção e Direção Geral de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. 2 DVD.

ALBUQUERQUE, Afonso. Aconteceu num Carnaval: algumas observações sobre o mito de origem do jornalismo brasileiro moderno. **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO-PÓS**, v. 11, n. 2, p. 95-116, ago./dez. 2008.

ALKIMIM, Alexandre Flores. A última entrevista de Nelson Rodrigues. **Revista Bula**, Brasília, jan. 2016. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/5753-a-ultima-entrevista-de-nelson-rodrigues-2>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Folhetim nº 534, 1 maio 1987. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1987/05/01/348>>. Acesso em: 28 mar. 2016.

BARROS, Jussara. **Símbolos juninos**. Disponível em: <<http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/festa-junina/simbolos-juninos.htm>>. Acesso em: 27 maio 2016.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

CARVALHEIRO, José Ricardo; SILVEIRINHA, Maria João. Agindo sobre o corpo da audiência: ditadura, hegemonia e censura de gênero. **Media, Recepção e Memória: audiências femininas durante o Estado Novo**, Covilhã, 28 maio 2014. Disponível em: <<https://www.media-recepcao-e-memoria.ubi.pt/ficheiros/GenderCensorship.ArticleSubmitted.FeministMediaStudies.pdf>>. Acesso em 2 jun. 2015.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: _____. **Obra crítica 2**. Madrid: Alfaguara, 1994. p. 367-385.

DUNN, Anne. The genres of television. In: FULTON, Helen; HUISMAN, Rosemary; MURPHET, Julian; DUNN, Anne. **Narrative and media**. Cambridge: University Press, 2005. p. 125-139.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Helena Gubernatis. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.

EDER, Eder; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. **Characters in Fictional Worlds**. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010. 596 p. p. 6-64.

FECHINE, Yvana; GOUVEIA, Diego; ALMEIDA, Cecília; COSTA, Marcela; ESTEVÃO, Flávia. Como pensar os conteúdos transmídias na teledramaturgia brasileira? Uma proposta

de abordagem a partir das telenovelas da Globo. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Estratégias de transmídiação na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 19-60 (Coleção Teledramaturgia, 3).

FIGUEIREDO, Júlia Cristina Carapinha dos Santos. **A figuração das personagens de Memorial do Convento**: hipótese de leitura. 2014. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

FOGO-DE-ARTIFÍCIO começou por ser espanta-espíritos. **Diário de Notícias**, Lisboa, 12 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.dn.pt/ciencia/biosfera/interior/fogodeartificio-comecou-por-ser-espantaespiritos-1305749.html>>. Acesso em: 27 maio 2016.

FUJISAWA, Marie Suzuki. **Das Amélias às mulheres multifuncionais**: a emancipação feminina e os comerciais de televisão. 1. ed. São Paulo: Summus, 2006.

FULTON, Helen; HUISMAN, Rosemary; MURPHET, Julian; DUNN, Anne. **Narrative and media**. Cambridge: University Press, 2005.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios).

GOTLIB, Nádia Botella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.

GUERRA, Josenildo Luiz. Instituição e Organização Jornalística: uma distinção conceitual. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Intercom, 2005.

HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (Eds.). **Routledge encyclopedia of narrative theory**. London; New York: Routledge, 2010.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Melo; INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. **Dicionário do Português Atual Houaiss**. 1. ed. Vol. 1. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

HUISMAN, Rosemary. Aspectos of narrative in series and serials. In: FULTON, Helen; HUISMAN, Rosemary; MURPHET, Julian; DUNN, Anne. **Narrative and media**. Cambridge: University Press, 2005. p 153-171.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

IMBERT, Enrique Anderson. **Teoría y técnica del cuento**. 3. ed. Barcelona: Ariel, 1999.

LETRIA, Joaquim. **Pequeno breviário jornalístico**. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.

MEMÓRIA GLOBO. **Fantástico – A Vida Como Ela É**: episódio “O Monstro” (1996). Rio de Janeiro, 31 mar. 1996. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/fantastico-a-vida-como-ela-e-episodio-o-monstro-1996/4114365/>>. Acesso em: 25 maio 2016.

MERINO, Francisco Alexandre Lopes Figueiredo. **Narrativas transmediáticas: o lugar do cinema**. 2015. 302 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2015.

MESQUITA, Mário. A crônica como forma de expressão jornalística. In: _____. **Deve & haver**. Lisboa: Distri, 1984. p. 202-218.

MOISES, Massaud. **A criação literária: introdução à problemática da literatura**. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

O RIO DE JANEIRO. **Tijuca**. Disponível em <<http://www.oriodejaneiro.com/tijuca-htm/>>. Acesso: 24 mai. 2016.

PARKER, Richard G. **Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo**. 4. ed. Tradução de Maria Therezinha M. Cavallari. São Paulo: Best Seller, 2001.

POZUELO YVANCOS, José María. Escritores y teóricos: la estabilidad del genero cuento. In: *Asíidos ó conto*. Vigo: Universidade do Vigo, 1998. P. 449-472.

REIS, Carlos. Ad usum fabulae: a ficção da personagem. **Boletín Galego de Literatura**, n. 34, p. 131-146, 2º semestre 2006.

_____. A sobrevida das personagens (3). **Figuras da Ficção**, Coimbra, 1 out. 2012. Disponível em: <<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2012/10/01/a-sobrevida-das-personagens-3-2/>>. Acesso em: 9 maio 2016.

_____. Depois de José Saramago. **Figuras da Ficção**, Coimbra, 3 jan. 2015a. Disponível em: <<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2015/01/03/depois-de-jose-saramago>>. Acesso em: 9 maio 2016.

_____. José Wilker ou a sobrevida do ator. **Figuras da Ficção**, Coimbra, 6 abr. 2014a. Disponível em <<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2014/04/06/jose-wilker-ou-a-sobrevida-do-ator/>>. Acesso em: 9 maio 2016.

_____. O capuchinho vermelho defende-se (1). **Figuras da Ficção**, Coimbra, 14 maio 2016. Disponível em: <<https://figurasdaficcao.wordpress.com/2016/05/14/o-capuchinho-vermelho-defende-se-1/>>. Acesso em: 23 maio 2016.

_____. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. 2. ed. 4 reimp. Coimbra: Almedina, 2008.

_____. **Pessoas de livro: estudos sobre personagem**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015b.

_____. **Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem**. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa (CLP), n. 4, p. 43-68, 2014b,

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

_____. **Dicionário de narratologia**. 7 ed. 1. reimp. Coimbra: Almedina, 2007.

RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...** Nelson Rodrigues. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

_____. **Memórias: a menina sem estrela**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

_____. **Nelson Rodrigues na TV**. As melhores histórias de “A vida como ela é...” adaptadas na TV. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015c.

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

RYAN, Marie-Laure. Narration in various media. In: HÜHN, Peter et. al. **Handbook of narratology**. Berlin: Walter de Gruyter, 2009. p. 263-281.

_____. Narrative, media and modes. In: _____. **Avatars of story**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. p. 3-30.

_____. On the theoretical foundations of transmedial narratology. In: MAEISTER, J. et al. (Eds.) **Narratology beyond literary criticism: mediality, disciplinarity**. Berlin: Walter de Gruyter, 2005. p. 1-23.

_____. Transmedial storytelling and transfictionality. **Poetics Today**, v. 34, n. 3, p. 361-388, 2013.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 6. ed. 7 reimp. São Paulo: Ática, 2008. (Série Princípios).

SOUSA, Marta Noronha. Narração transmediática, ou os mundos possíveis finalmente libertados. In: ZAGALO, Nelson; OLIVEIRA, Sandra (Orgs.). **Abordagens da narrativa nos media**. Braga: CECS, 2014. p. 86-96.

TORRES, José William Craveiro. Considerações em torno da personagem Juliana: do livro de Eça de Queirós para o filme de Daniel Filho e Euclides Marinho. **Revista de Estudos Literários**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa (CLP), n. 4, p. 393-416, 2014.

VENÂNCIO, Fernando. **Crônica jornalística: século XX: antologia**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004.

VIDEOS FÃS DE MAITÊ PROENÇA. **Maitê Proença em A Dama do Lotação (A Vida Como Ela É 1996)**. [S.l.], 6 mar. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OUBzZacvqoU>>. Acesso em: 9 jun. 2016.

WOLF, Werner. Intermediality. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (Eds.). **Routledge encyclopedia of narrative theory**. London; New York: Routledge, 2010. p. 252-256.

_____. Metalespsis as a transgeneric and transmedial phenomenon. In: MAEISTER, J. et al. (Eds.). **Narratology beyond literary criticism: mediality, disciplinarity**. Berlin: Walter de Gruyter, 2005. p. 83-107.

_____. Narratology and media(lity): the transmedial expansion of a literary discipline and possible consequences. In: OLSON, G. **Current trends in narratology**. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2011. p. 145-180.