

## Da página à tela: transmutações em *a vida como ela é...*

Shirley Pereira Cardoso\* & Sandra Maria Pereira do Sacramento\*\*

### Resumo:

A partir da análise da adaptação para a televisão do livro *A vida como ela é...*, de Nelson Rodrigues, tratamos sobre o intercâmbio entre os suportes literário e televisivo, mostrando a importância significativa destes dois suportes – o livro e a televisão –, assim como as diferenças entre estes.

**Palavras-chave:** Livro; Televisão; Linguagens.

### Abstract:

Through the analysis of the television version of Nelson Rodrigues' *A vida como ela é...*, this article intends to show the exchanges between the literary and television media, emphasizing the importance and differences of these two ways of media in building senses to Rodrigues' work.

**Key words:** Book; TV; Languages.



\* **SHIRLEY PEREIRA CARDOSO** é Mestre em Letras: linguagens e representações e graduada em Comunicação Social (Rádio e TV), ambos pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).



\*\* **SANDRA MARIA PEREIRA DO SACRAMENTO** é Professora Titular do Departamento de Letras e Artes e, atual coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

*“Cada vez mais eu me convenço de que a TV pode agir junto com a literatura, de forma simultânea e em prol de muitas coisas, inclusive de valores culturais”.*

Sandra Reimão

A citação de Sandra Reimão (2004) vem bem a calhar com a proposta deste artigo, pois entende os dois suportes – livro e televisão – como carregados de valores culturais diferentes, mas igualmente importantes. Pensando na sociedade atual, em que os meios de comunicação de massa fazem parte do cotidiano das pessoas, a televisão surge como o meio mais democrático, sendo utilizada para fins de entretenimento, como espaço de formação e de contato social com o mundo.

O processo de inserção da literatura na televisão teve início em meados do século XX, quando a televisão surgiu. Nessa conjuntura, autores como Nelson Rodrigues (1912-1980) eram marginalizados das adaptações de TV. Assim, um seriado televisivo como “*A vida como ela é...*” demonstra uma mudança nos patamares de pudor, padrões de gosto e valores da sociedade brasileira do final do século XX, dando ao autor uma visibilidade inédita, o que tem gerado interesse em se aprofundar na leitura de suas novelas e crônicas.

Portanto, observamos uma relação circular: as crônicas originalmente publicadas em jornais inspiram a série televisiva → a série televisiva inspira interesse pelas crônicas publicadas em livros → a publicação de mais livros gera nos novos diretores de TV o interesse em produzir mais filmes associados a

temas e personagens de Nelson Rodrigues. No entanto, não podemos ignorar que a mudança de mídia provoca a ressignificação dos artefatos culturais. É sobre este ponto que o artigo se foca, tomando como exemplo o seriado televisivo “*A vida como ela é...*”.

A primeira obra rodrigueana adaptada para a TV foi o especial *Vestido de noiva* (1979). Depois vieram *O homem proibido* (1982), *Meu destino é pecar* (1984), *Engraçadinha... seus amores e seus pecados* (1995) e, finalmente, *A vida como ela é...* Esta última foi apresentada na televisão pela primeira vez em 1996, como um quadro exibido aos domingos no programa *Fantástico* da Rede Globo de Televisão. Posteriormente, em julho de 2001, foi exibida após o *Programa do Jô*. Por fim, a Rede Globo de Televisão lançou, em 2002, o DVD *A vida como ela é...* Esta produção foi dirigida por Daniel Filho e Denise Saraceni. Cada episódio tinha cerca de oito minutos de duração, sendo filmado em película (35 mm) de baixa granulação, o que significou um tratamento de película cinematográfica. Na iluminação, foram usados jogos de luzes que também aproveitaram a luz natural.

Segundo informações do DVD de *A vida como ela é...*, a primeira ideia para produzir esta obra foi apresentada por Nelson Rodrigues Filho, que queria a veiculação diariamente na televisão, como havia sido no jornal da década de 1950. No entanto, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, indicou que seria melhor a exibição no *Fantástico*. Para diferenciar do programa, os diretores decidiram

não usar o *videotape*<sup>1</sup>, mas sim a película 35 mm, tal qual usada na obra *Confissões de Adolescente*, também dirigida por Daniel Filho.

Além disso, foi utilizada nas gravações apenas uma câmera para cada cena, intento proposto pelo diretor de fotografia, Edgar Moura, que trouxe esta experiência dos comerciais publicitários. Por sua vez, Daniel Filho queria um ar de *Cinema Noir*, pois parecia a linguagem visual mais adequada para figurar os temas propostos na obra de Nelson Rodrigues<sup>2</sup>. Quanto ao figurino, caracterização, gírias, jargões e produção de arte, o diretor pediu que não fossem muito fiéis à época (década de 1950), mas que imediatamente a lembrassem, de forma a estabelecer uma conexão

---

<sup>1</sup>Fita de vídeo magnética usada para o registro de imagens televisivas. Atualmente, tornou-se obsoleto devido ao uso da tecnologia digital.

<sup>2</sup>Segundo Fernando Mascarello (2006: 179), o termo *cinema noir* foi criado pelo crítico e ensaísta Nino Frank, juntamente com seus colegas Jean-Pierre Chartier e Henri-François Rey, para abordar as produções francesas que traziam “tons escurecidos, temática e fotograficamente surpreendentes em sua representação crítica e fatalista da sociedade americana e na subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood”. Deste modo, “o *noir* prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos cimentadores do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições. Foi veículo, além disso, para a tematização (embora velada) das emergentes desconfiças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a Guerra” (MASCARELLO, 2006: 181). Ademais, dentre as características do *cinema noir* estão: as personagens com tom pessimista e fatalista; as tramas complexas; o uso do *flashback*; a narração *over* (que acompanha as imagens); a iluminação *low-key* (sombreada) etc.

mais fácil com o repertório cultural do público de meados da década de 1990.

O roteiro da série televisiva *A vida como ela é...* foi uma adaptação feita por Euclydes Marinho, a partir da obra homônima de Nelson Rodrigues, publicada como crônica de costumes em jornal da década de 1950. Segundo Daniel Filho, ao ler a adaptação, surpreendeu-se com a semelhança com o texto rodrigueano. A narração das histórias ficou por conta de José Wilker e Hugo Carvana. A série ainda teve o mérito de alcançar sucesso de crítica, conquistando prêmios como o de melhor direção pela APTC (Associação Paulista de Críticos de Arte).

No entanto, adaptação envolve transmutação de linguagens, pois livro e televisão possuem formas distintas de propor imagens à imaginação: (1) a imagem audiovisual exhibe o todo de uma vez, num tempo diferente daquele do texto; (2) por despertar imediatamente os sentidos e emoções, a imagem audiovisual fixa por mais tempo uma representação na memória e, em certa medida, uma apreensão moral; (3) a imagem audiovisual atinge um público mais amplo de receptores, embora com graus diferenciados de capacidade de decodificação; (4) a imagem audiovisual aciona outros recursos, distintos dos textos em página, para construir indecisões e dubiedades interpretativas. Assim, não se deve considerar que a imagem audiovisual seja superior à forma de o texto propor imagens à imaginação, mas sim enfatizar que ambas exigem habilidades e saberes específicos de decodificação.

Ao se pensar em imagem audiovisual, associa-se imediatamente à noção de movimento e de som, mas estes mesmos elementos se integram ao literário (verbal), uma vez que as palavras têm o poder de acionar o mecanismo da imaginação, ou seja, ambas se traduzem através de imagens, o que torna difícil estabelecer fronteiras. (XAVIER, 2008: 8) Nesse sentido, uma obra literária adaptada para TV sofre uma tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2008: 64-65) Esta ideia pode ainda ser ampliada para a noção de traduções entre linguagens não-verbais, pois o processo intersemiótico de tradução sofre influência não apenas dos procedimentos de linguagens verbais, mas também dos suportes e meios empregados, em cujas regularidades internas estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 2003: 10)

Seguindo Plaza, podemos falar em três tipos: icônica (transcrição), que busca a similaridade entre as estruturas de forma estética; indicial (transposição), que busca a continuidade entre o original e a tradução (causa e efeito), ou a presença do original na tradução; simbólica (transcodificação), que busca a contiguidade de referências entre o original e a tradução (metáforas e símbolos). Podemos afirmar que as crônicas televisivas *A vida como ela é...* tendem muito fortemente para uma sobreposição de tradução intersemiótica indicial e simbólica, dependendo das escolhas de adaptação de cada

episódio, que sempre buscam uma interface com o público de meados da década de 1990, que não dividia o mesmo repertório temático, premissas, “questões da hora”, tipologia sociomoral, tipologia erótica, jargões e gírias do Nelson Rodrigues da década de 1950.

A tradução intersemiótica prevê que uma adaptação de um texto literário para um programa televisivo seja, em primeira instância, um processo de mudança de suporte físico, ou seja, trata-se da passagem de sinais e símbolos gráficos, originalmente assentados em papel, para um conglomerado de imagens e sons captados e transmitidos eletronicamente. (REIMÃO, 2004: 107) Em outras palavras, trata-se da transposição de uma história para outro tempo, lugar, formato ou gênero, mas com o cuidado de manter a essência do texto original. Assim, deve-se recompor a narrativa a partir da sua trama principal, manter as tramas secundárias mais importantes, temas e premissas, além da essência dos perfis dos personagens centrais (CAMPOS, 2007: 234).

Na linguagem audiovisual, toda a informação deve ser visível e/ou audível, por isso, palavras como “pensa”, “lembra”, “esquece”, “sente”, “quer” ou “percebe” estão fora do repertório do roteirista quando, em página, propõe uma ambientação cênica que funcione para a linguagem audiovisual. Todo sentido cênico, no texto do roteirista, segue a demanda de propor soluções visíveis-audíveis para processos internos e externos de tramas e personagens, ou seja, deve tornar de alguma forma visível/audível (*para olhos e ouvidos*) algo que não seria para um

leitor silencioso de romance ou crônica de jornal. Afinal, como o suporte para a mensagem é diferente, os recursos acionados para criarem os efeitos de comunicação não podem ser os mesmos.

Dado o caráter predominantemente silencioso das formas hodiernas de leitura, um escritor habitualmente utiliza recursos retóricos que funcionam em página para criar ambientação e performance para os personagens na mente de um leitor silencioso, enquanto os cineastas/roteiristas transformam em imagens audiovisuais a ambientação e performance sugerida textualmente pelo autor, o que torna sem sentido utilizar sempre os mesmos recursos retóricos que funcionariam em página. Portanto, ambos os suportes têm formas, técnicas e recursos próprios para produzir sentidos para “voz” e “silêncios” necessários à comunicação, assim como, produzir efeito de condensação sobre eventos, personagens e temporalidade.

No momento em que é transformado em discurso televisivo, o discurso literário modifica tanto a organização da obra quanto o tipo de público ao qual se destina. (PUHL, 2007: 4) Assim, devemos lembrar que a série televisiva *A vida como ela é...* foi configurada para caber num “à parte” de um programa domingueiro noturno de variedades, abarcando um público não necessariamente letrado ou de leitores habituais. Em seu roteiro, há obviamente circularidade e interposição de suportes comunicativos que começam no roteiro – i.e., o *texto verbal que configura o caminho da página da obra que está sendo*

*adaptada para o écran televisivo* – e seguem para uma associação múltipla de imagens (ambientação visual), músicas e ruídos (ambientação sonora), diálogos (ambientação verbal) e performance (suporte visual/gestual para o diálogo), tudo isso se combinando para construção de sentido emocional, cognitivo e moral para as obras de Nelson Rodrigues.

Syd Field, por exemplo, é enfático ao pregar a não-fidelidade à obra como forma de alcançar êxito específico na linguagem audiovisual de transmutação de uma obra literária: “Um livro é um livro, uma peça é uma peça, um artigo é um artigo, um roteiro é um roteiro. Uma adaptação é sempre um roteiro original. São formas diferentes. Simplesmente como maçãs e laranjas” (FIELD, 1995: 185), ou seja, a literatura “*on page*” e a literatura audiovisual “*on set*” são simplesmente meios distintos de comunicar uma obra.

Assim, diferentemente de uma visão crítica mais “apocalíptica” sobre a cultura de massa e sobre a indústria cultural, poder-se-ia afirmar que a transmutação de uma obra “*on page*” para uma obra “*on set*” não necessariamente leva a produções de baixa qualidade, e não podemos ignorar a necessidade – inclusive comercial – de atingir um público mais amplo do que o letrado ao se conceber uma adaptação de obra literária para a televisão. Por fim, também não devemos esquecer que vivemos num país de amplas desigualdades socioculturais, o que faz com que a televisão ocupe a função de difusora cultural para grande parte dos brasileiros.

Em todo caso, mesmo adaptações consideradas ruins – segundo os parâmetros de gosto de determinados setores da *intelligentsia* –, podem criar o efeito de circularidade cultural mencionado anteriormente: as adaptações televisivas de obras literárias podem criar novos leitores ou interesses de leitura ao tornar determinada referência mais amplamente acessível, estimulando o mercado editorial a investir em novas edições de uma obra ou autor.

Ao exibir *A vida como ela é...* num programa como o *Fantástico*, tradicionalmente voltado para a família média brasileira, é evidente que há uma estratégia de inserção do autor “maldito” na sociedade moralista encabeçada pela família patriarcal da década de 1950. A fotografia em película 35mm, ao criar contraste com a granulação da programação geral do *Fantástico*, demarca visualmente a distância temporal e dão destaque especial às premissas e aos temas rodrigueanos. Com tal estratégia expressiva, cada abertura audiovisual do seriado chama a atenção das novas gerações sobre a obra do autor, para as quais ele não parece mais tão “maldito” assim... E por que não?

As novas gerações não mais vivem os mesmo parâmetros de poder nas relações interpessoais dentro de uma família – muitas das quais, capitaneadas por mulheres. Assim, temas como a exigência hipócrita de virgindade feminina para o casamento, ou a impossibilidade de viver publicamente uma identidade homossexual, que eram devassados pelo texto rodrigueano da década de 1950, dão ao seriado de meados da década de 1990 um ar de

proximidade e distância, ou seja, aquela sensação de alteridade em relação “àquela época” de hipocrisia patriarcal, mas também de proximidade pela ousadia dos temas, que servem para destacar, por comparação, as conquistas atuais nas relações sociais e de gênero, assim como, na forma de tratar as insatisfações e infidelidades conjugais.

Obviamente, sabemos que o fenômeno da apropriação de um artefato cultural por um espectador/leitor depende de sua bagagem cultural, de suas experiências e de seu contexto social, não sendo possível dizer que a recepção é feita de forma unidimensional. Contudo, se a recepção é um campo complexo de difícil mensuração, é possível – atentando (1) para a materialidade dos meios de comunicação, (2) para suas regularidades, modelos e tradições expressivas, (3) para as técnicas acionadas/disponíveis e (4) para as premissas e recursos materiais e imateriais – mensurar as intenções configuradoras de uma obra, desde que se faça um trabalho cuidadoso de contextualização sem ingenuidades reflexiológicas.

Como se afirmou anteriormente, os diálogos do seriado televisivo foram transmutados para uma linguagem mais reconhecível por um público mais amplo – e jovem – da década de 1990. Além disso, algumas cenas foram condensadas e outras suprimidas quando comparadas com as proposições originais “*on page*”, o que não prejudicou o entendimento das tramas. Outras foram mudadas de ordem ou cenas novas foram criadas para funcionar melhor “*on set*”, particularmente para manter o suspense ou as

“viradas dramáticas surpreendentes” que caracterizavam as crônicas “*on page*” de Nelson. Tais recursos, sentidos e formas de expressão dramáticas foram utilizados para enfatizar, em linguagem audiovisual, as premissas e as tropologias características das histórias rodrigueanas, o que significa que, mesmo em nova mídia, a presença do autor é sempre marcante.

Outra observação importante é que, na abertura da série *A vida como ela é...*, a máquina de escrever usada

era a do próprio Nelson Rodrigues e servia como metonímia ou condensação dramática, a fim de evocar a presença do autor. Além disso, há outros objetos presentes na cena de abertura da série com a mesma função metonímica, reproduzindo a mesa de trabalho, com papéis, canetas, óculos e um cigarro aceso, numa tentativa de simbolizar que o autor passou por ali ou mesmo acabou de sair dali, como podemos ver na imagem abaixo:



Produção: Daniel Filho/TV Globo Ltda. 00:00:03 – 00:00:22

Enfim, a adaptação da obra *A vida como ela é...* para a televisão sofreu intervenções próprias, decorrentes do suporte de comunicação em que foi reapresentada. Ao afirmar isso, reconhecemos as exigências específicas de condensação que as imagens audiovisuais possuem para propagar os significados das histórias rodrigueanas. Daí, se estas já continham uma sensualidade e uma subversão “*on page*”, isso fora elevado pelo caráter audiovisual da obra “*on set*”, com seus marcadores próprios de suspense ou “viradas surpreendentes” que preservam o estilo rodrigueano. Assim, por um lado, se a obra rodrigueana “*on set*” tem um erotismo adequado ao gosto hodierno – menos preocupado em considerá-lo “maldito” –, por outro lado, também conserva adequadamente as suas premissas de crítica de costumes.

#### Referências

**A VIDA COMO ELA É.** Direção: Daniel Filho e Denise Saraceni. Produção: TV Globo Ltda. Autor: Nelson Rodrigues. Adaptação: Euclides Marinho. [s. l.]: Globo Vídeo; Somlivre, 2002. 1 DVD: color.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2008.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papirus, 2006.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

PUHL, Paula. **O Autor e o Leitor-Modelo no limiar da Ficção e da História.** Disponível em [http://www.utp.br/interin/artigos/artigo\\_livre\\_4.pdf](http://www.utp.br/interin/artigos/artigo_livre_4.pdf). Acesso em 29.03.2008.

REIMÃO, Sandra. **Livros e Televisão: Correlação.** São Paulo: Ateliê, 2004.

XAVIER, Rodrigo Alexandre de Carvalho. **Nelson Rodrigues é Fantástico: Do folhetim para as noites de domingo. De frente para a tevê vendo *A vida como ela é...*** Disponível em [http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/058/RODRIGO\\_XAVIER.pdf](http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/058/RODRIGO_XAVIER.pdf). Acesso em 10.06.2010.