

A FALECIDA E O REALISMO, A CONTRAPELO, DE LEON HIRSZMAN

Ismail Xavier

RESUMO

Esta análise de *A Falecida*, filme dirigido por Leon Hirszman em 1965, destaca seus traços de estilo (sobriedade, minimização dos "golpes de teatro", lentidão à revelia da agilidade do texto) como expressão do ponto de vista do cineasta sobre o ressentimento, a vingança e a programação da morte, tópicos de Nelson Rodrigues que têm no filme uma versão contundente, em sua luta com os conflitos entre moral e desejo. A contragosto do escritor, Leon opta pelo sério-dramático e se apóia num estilo marcante de câmera para construir, pela observação do rosto, uma visão interna da experiência dos protagonistas. Tal leitura recusa a tendência à desqualificação geral do mundo das personagens, própria às versões tragicômicas de Nelson Rodrigues. Na busca de um drama realista, o filme se afasta seja do puro sarcasmo como esquema de observação, seja de um moralismo fatalista e conservador.

Palavras-chave: cinema brasileiro; Leon Hirszman; Nelson Rodrigues; A Falecida.

SUMMARY

In this analysis of *A Falecida* (*The Deceased Woman*), a film directed by Leon Hirszman in 1965, the author emphasizes how certain stylistic traits (sobriety, minimization of theatrical excesses, the slow pace in spite of the original play's briskness) provided an expression of the film maker's point of view on resentment, vengeance, and the planning of death. These themes from Nelson Rodrigues' play receive a powerful treatment in the film, as it deals with the conflicts between morality and desire. However, to the playwright's chagrin, Hirszman opted for a serious dramatic approach, bolstered by a striking camera style, which is used to construct an internal vision of the protagonists' experiences, by focusing on their faces. This version fails to obey the general tendency towards dismissing the world of the characters, characteristic of Nelson Rodrigues' tragicomedies. In its effort at realistic drama, the film draws away from both pure sarcasm as a form of observation, as well as from a fatalistic and conservative moralism.

Keywords: Brazilian cinema; Leon Hirszman; Nelson Rodrigues; A Falecida (play).

Zulmira, antes de Madalena

Para compensar o nascimento na pia de gafeira e corrigir o que o incomoda como "mancha de origem", o Boca de Ouro sonha com a glória do caixão de ouro e planeja o seu enterro como coroamento da grande vingança sobre a sociedade. A acumulação de riqueza se põe então a serviço do fetiche centrado na caveira dourada e na pompa de sua preservação: a

vida trabalhando para a morte. Para afrontar a prima Glorinha, compensar sua desimportância diante dos vizinhos e vingar-se da vida e do marido, Zulmira planeja seu próprio enterro como quem tece os cordéis de um grande crime, providenciando com diligência todas as encomendas e deixando tudo preparado, desde os detalhes pomposos do ritual até a forma de financiá-lo, tarefa difícil no espaço de pobreza em que se move. Prove, até mesmo, o acontecimento central: sua própria morte. Ao Boca de Ouro e a Zulmira o destino reserva o grande logro de um miserável enterro à vista de todos, não lhes dando a chance desta derradeira revanche em que tanto se empenharam¹.

O que mata o bicheiro é o que se mostra de imediato como prepotência, ambição desmedida. O que mata Zulmira é a culpa, a erotização da morte como compromisso entre o prazer de seduzir e a moral ascética — enquanto cadáver poderá se exibir nua para os vizinhos. Antes disso, no tecer da trama, recusa o sexo e o marido, restando-lhe uma certa volúpia de antecipação, quando investe neste prazer de dar a ver, embora apenas quando inerte e frio, o corpo que esconde agora em vida. Alimentada por este imaginário, ela encaminha a própria morte com requinte, sob o olhar impotente do marido e fora da vista de Pimentel, o secreto ex-amante milionário, a quem ela não deixa de reservar uma surpresa: a ele caberá o papel de financiar a pompa do enterro. Ao marido Tuninho caberá receber o dinheiro sem perguntas e pagar a funerária.

Nem tudo, entretanto, funciona como previsto. Embora Tuninho decida cumprir o prometido no leito de morte, o encontro com Pimentel entorna o caldo. O milionário recebe aquele que se apresenta como primo de Zulmira e, de início, se mostra disposto a colaborar, não ciente da quantia que deverá desembolsar. No entanto, durante a conversa, Pimentel revela, envaidecido, o seu *affair* com Zulmira, deixando o marido humilhado (teria ela previsto esta hipótese?). Este, na base da chantagem, extrai do milionário a enorme soma determinada pela falecida. Em seguida, dá o troco na mulher, encomendando o mais barato dos enterros, e vai para o Maracanã. Enquanto o caixão miserável de Zulmira é carregado pelos vizinhos, Tuninho vive seu momento catártico no estádio lotado para ver o clássico Vasco x Fluminense, solitário na multidão.

Diante da desgraça do casal protagonista de *A Falecida*, seu cotidiano besta, a falta de perspectiva, o isolamento, observadores apressados do Cinema Novo e da cultura militante saída dos Centros Populares de Cultura dos anos 60 já se perguntaram como, afinal, Leon Hirszman fez a ponte entre seu projeto de cinema político e o compromisso de filmar a peça de Nelson Rodrigues, logo após o golpe militar de 1964. Difícil transformar o final da história em recado de esperança, em profissão de fé nas transformações sociais geradas em lutas pautadas pela mobilização das classes oprimidas. A pergunta tem sua graça, mas, considerando o melhor do Cinema Novo e o percurso deste cineasta, revela sua dimensão adversária, de caricatura, pois ser dogmático e expositor de ações exemplares foi coisa que Leon nunca fez depois de seu episódio — *A pedreira de São Diogo* — em *Cinco vezes favela*

(1) Em referência ao Boca de Ouro, Carmine Martuscello, no livro *O teatro de Nelson Rodrigues: Uma leitura psicanalítica* (São Paulo: Siciliano, 1993), resalta o anelo de nostalgia uterina, de culto à figura materna, implicado neste investimento na urna funerária, numa observação que não exclui este dado de revanche programada, antes se articula a ele, confirmando sua feição regressiva.

(1962), produção do CPC. Ao contrário, sua tônica foi a do estudo, em profundidade, de certas personagens em cenários de crise e dissolução, como em *A Falecida* (1965). Se o movimento da protagonista é aqui sempre descendente, nada é muito distinto do que se pode ver num conjunto de filmes brasileiros desencantados feitos no período 1965-70, em que há nítido empenho em entender melhor a mentalidade daquelas camadas da população de que se esperava outro comportamento na crise política recém-vivida. Ao mesmo tempo, este tipo de movimento descendente corresponde a forças presentes na obra de Leon que superam a conjuntura dos anos 60. O que vemos em *A Falecida* não está alheio ao clima de outros filmes, notadamente *São Bernardo* (1972), adaptação de Graciliano Ramos que guarda suas afinidades com esta adaptação de Nelson Rodrigues. Embora distintas na formação e no contexto social, há traços comuns de inquietude tolhida nas duas mulheres, Zulmira e Madalena. E é sugestivo comparar o tratamento dado a estas personagens interrogadas por Leon com insistência, em planos longos, na procura de imagens capazes de sugerir a força escondida na imobilidade, a energia de uma expansão contida que, na inversão própria aos ressentidos ou melancólicos, se desdobra num caminho de morte. São projetos de abandono do mundo que amadurecem, ganham configuração definida e se espelham na determinação com que estas mulheres conduzem as longas cenas de despedida, observadas de perto e com paciência por uma câmera que continua a interrogá-las mesmo quando elas estão lá de corpo estendido, inertes. Cada qual a seu modo, elas encontram na morte anunciada a contundente resposta à cegueira do marido, alcançando um efeito devastador sobre Tuninho e Paulo Honório, condenados a conhecer a mulher tarde demais. Este paralelismo, e outras semelhanças no ritmo, na exploração do rosto e na atmosfera dos diálogos, assinalam um traço de estilo que é do cineasta e não depende do texto de origem, traço que adquire maior contundência quando lembramos a enorme diferença entre Paulo Honório e Tuninho, entre o empresário rural modernizador que transforma a natureza e os homens à sua volta, sempre à vontade com as coisas do poder, e o pequeno homem desempregado que habita a casinha acanhada do subúrbio, todo amarrado na malha da cidade grande, sem chances de se projetar em qualquer coisa, à exceção do imaginário do futebol, que define o calendário de sua vida. A distância é enorme mas não impede a aproximação trazida por um certo modo de olhar a teia implacável que dissolve o mundo das personagens, marcando todas as vivências com um sopro de melancolia que contamina até mesmo os momentos mais dinâmicos e vitais na carreira do fazendeiro Paulo Honório².

A questão da morte é, portanto, o ponto de convergência. O estudo da alienação, em Leon Hirszman, se dá pela observação insistente dirigida a personagens enredadas em engrenagens mortíferas que, de modos distintos, pensam controlar. E há, no olhar do cineasta, uma atenção também especial ao momento da crise em que cabe à personagem masculina se expor; diante da perda, enfrentar ou não sua própria verdade. Tal momento, no caso em pauta, terá papel decisivo na leitura, para muitos tão contracor-

(2) Sobre esta questão em *São Bernardo*, ver: Xavier, Ismail. "O olhar e a voz: A narração multifocal do cinema e a cifra da história em *São Bernardo*". *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, nº 2, mar.-jun. 1997.

rente, que Leon fez da peça. Dentre as histórias de Nelson Rodrigues, *A Falecida* representa um momento especial de triunfo da morte; três atos de ações e sentimentos estruturados em torno de um enterro. Drama doméstico, culpa, o enlace de amor e morte, o desejo e a moral inconciliáveis — estão aí os mesmos lances do jogo tipo "tema e variações" do dramaturgo que encontrou mais tarde, no cinema dos anos 70, adaptações que privilegiaram uma exacerbação das intensidades em chave tragicômica, um teatro da crise dos arcaísmos patriarcais que alcançou resultados notáveis nos filmes de Arnaldo Jabor, principalmente em *Toda nudez será castigada* (1972). No filme de Leon Hirszman, porém, a palavra de ordem é a sobriedade e tudo se condensa em lances mínimos, numa leitura da peça que se afasta, de um lado, dos excessos do melodrama e, de outro, das extroversões da comédia. Resulta o passo lento de conversas em surdina separadas por cortes que, na aparente continuidade, envolvem saltos discretos no tempo, intervalos subentendidos que só reforçam o tom melancólico das cenas, numa desaceleração que contrasta com o texto sempre ágil de Nelson Rodrigues. O tempo escoar entre uma fala e outra, entre uma cena e outra. O cinema aqui não se impregna do estilo clássico, hollywoodiano, que celebraria a afinidade entre a fluência, o domínio de tempo e espaço, presentes no texto do dramaturgo, e aquilo que, em geral, se identifica como "técnicas cinematográficas". Na contramão, porque mais no feitio do cinema moderno, o filme ressalta os intervalos e não se apressa em ver fluir a palavra, dando ensejo a um olhar que descreve ambientes, desenha o espaço de tristeza do casal e interroga a superfície dos rostos, a tensão dos olhares, o face-a-face com o vazio. Do próprio estilo realista já adestrado na configuração dos espaços emerge uma observação insistente que assume o risco de uma interação mais detida entre câmera e ator, um olhar que exige tempo para se adensar. O essencial é depositar, na textura da imagem, a carga de uma existência de periferia urbana trabalhada em sua dimensão mais introspectiva, quando ligada a Zulmira, e de ilusória extroversão, quando ligada a Tuninho.

Permanece afastada, portanto, a ênfase nas reviravoltas e nos "golpes de teatro". E fica longe, igualmente, um certo cinema da velocidade. Lances de impacto, revelações são inevitáveis, mas ainda nestes casos permanece a tendência a dilatar o tempo da cena, fazer menos ágeis o diálogo e a própria ação, mesmo quando esta se precipita. O que em *São Bernardo* vai se afirmar como uma dramaturgia do plano-seqüência e da imobilidade, aqui já se esboça como uma dramaturgia de primeiros-planos. Em foco, o rosto desafortunado.

Da peça ao filme: a opção de Leon Hirszman pelo sério-dramático

Na peça, há uma simétrica organização dos três atos, cada qual se fechando com uma reviravolta (uma notícia de impacto, nos dois primeiros

atos; a crise final de Tuninho, no terceiro). Segmentação bem marcada, pontuação dramática.

O primeiro ato apresenta a situação do casal. Zulmira está às voltas com o "oráculo" de uma cartomante — "Cuidado com a loira" — e dá livre curso às suas fantasias persecutórias envolvendo a prima carola (que ela identifica como a loira referida pela cartomante). Tais fantasias se articulam a um comportamento que se faz cada vez mais ascético, e suas diatribes de moralista se desdobram numa fixação mórbida na própria morte. Tuninho, o marido desempregado, vive a expectativa do Vasco x Fluminense de domingo. Embora preocupado com uma ou outra esquisitice de Zulmira, ele se ajusta ao afastamento da mulher e são frágeis seus lances de resistência à "viagem" dela. A agência funerária, com Timbira, o mulherengo, e outros funcionários, é espaço introduzido em cenas paralelas à vida doméstica do casal, não havendo até o fim deste ato nenhum contato entre os dois pólos da história, valendo mais a associação temática criada pela doença da protagonista e sua fixação na morte. As providências de Zulmira na execução do plano só têm início no segundo ato, não antes de Tuninho trazer a informação (confiável?) da condição de Glorinha, a prima, como mulher de um seio só — deformação que seria resultado de uma cirurgia feita para curar um câncer. Sem confrontos diretos, o primeiro ato se desenha, exteriormente, como crônica, cenas da vida suburbana, e o pólo mais decisivo de conflito é a relação de Zulmira com a figura fantasmática da prima. O palco maior do drama é, portanto, a subjetividade, o movimento interior da protagonista, desde o momento em que, na primeira cena, surge a referência à misteriosa loira até o momento em que se anuncia o corpo mutilado de Glorinha (tintura de grotesco em cima da figura que supostamente se quer sublime). Zulmira encontra, neste detalhe, um trunfo decisivo em sua competição com a rival, ponto de apoio imaginário apto a deflagrar a ação propriamente dita. Ela reconhece no corpo que tanto preza (explicarei) um traço de superioridade em face do modelo de perfeição que ela própria construiu. A engrenagem da morte, condição para que se exhiba seu troféu, pode se pôr francamente em marcha.

A maquinação da morte, centro do segundo ato, se abre com a visita à funerária, momento de convergência dos dois contextos antes separados. Zulmira toma as informações, define os termos do enterro que deseja e começa o que será uma série de ações e falas de duplo sentido no jogo de sedução que se permite, porque irônico, com Timbira, o malandro da funerária sempre disposto a festejar o seu suposto sucesso junto às mulheres. O tema da doença se torna, agora, mais explícito: Zulmira vai ao médico, reclama, quer ver o diagnóstico horrível que não vem. Sempre comparando seu destino ao da prima, ela encaminha as conversas que preparam o marido para a função que vai desempenhar após a sua morte. Este continua mais atento ao jogo de domingo. Na última das conversas, após cuspir sangue, ela arremata, em longa cena, as instruções que configuram a sua despedida. O segundo ato termina com o anúncio de sua morte, ocorrida *off stage*. O canal de informação é uma conversa entre os

amigos de Tuninho, mais preocupados com o jogo no Maracanã do que com tal evento secundário no calendário dos torcedores. O relato indireto desdramatiza, sela uma irônica visão externa desta morte tão solene para a própria personagem. Os amigos lamentam este "fora de hora" da falecida que vem atrapalhar um fim de semana tão decisivo. Zulmira morta, o terceiro ato vai desenhar o percurso de Tuninho entre o luto pela mulher e a paixão pelo Vasco.

No último ato, o palco do drama é a consciência do marido. No velório, a mãe de Zulmira e as vizinhas conversam sobre a roupa especial a vestir na defunta, mas o interesse maior está na saída de Tuninho para a visita a Pimentel, à cata do dinheiro. Visita que vai promover o confronto fundamental do marido com a verdade, quando terá de suportar as revelações sobre uma Zulmira sensual, apaixonada, desconhecida de nós (na peça) e dele próprio, que viveu o seu *affair* com intensidade até o bloqueio gerado pela intervenção da prima Glorinha, num dia em que esta surpreendeu Zulmira de braço dado com o amante e lançou o olhar acusatório, em verdade fatal, catalisador do ascetismo delirante e de todo o processo de mortificação que pautou os dois primeiros atos. A dupla vingança do marido, que atinge Pimentel no bolso e Zulmira na vaidade, acaba se revelando de curtíssimo fôlego. Em pleno Maracanã, ele acaba por assumir a crise: joga para o alto o dinheiro e olha de frente, talvez pela primeira vez, a verdadeira extensão de sua miséria.



Sem o suporte da divisão em atos bem-definidos, o filme faz as ações escoarem dentro da tônica já aqui apontada. Não procura ênfase nas demarcações, provocando até certo desconcerto em algumas passagens, saltos "não anunciados" entre uma cena e outra. É mais descritivo na abertura, por força da apresentação dos temas e dos espaços. Primeiro, é a visita de Zulmira à cartomante e a longa viagem de volta, pelas ruas, pelo trem, pela estação de subúrbio. Tal deslocamento dá ensejo aos créditos do filme, que terminam quando ela adentra a vila onde mora. O letrero — "No tempo em que Pelé era Ademir" — introduz o tema de Tuninho, personagem que comparece logo em seguida, na cena do jogo de sinuca com os amigos, a falar do clássico e antecipar, sem o saber, o seu lance final da aposta contra toda a torcida presente no estádio. Uma dor de barriga interrompe o entusiasmo da conversa e o leva para casa, onde testemunhamos seu primeiro (des)encontro com a mulher, que, para prolongar a sua aflição, ocupa o banheiro. Início grotesco que define a tonalidade de um convívio, a relação desgastada pela rotina e as pequenas querelas em torno dos assuntos do dia. Sentados à mesa, falam da procura de emprego, da cartomante, da loira.

Dado este contexto e definidos os termos da relação do casal, passamos da mesa da cozinha a um primeiríssimo plano de Zulmira, de início sem

poder identificar o espaço onde ela se encontra. Pela mudança de expressão no rosto e pela descontinuidade da fala, entendemos que houve uma elipse — estamos em outra cena. Mas precisamos esperar que o movimento da câmera venha nos esclarecer, mostrando o quarto e a posição recíproca de marido e mulher: ambos sentados na cama, ela tira cravos das costas do marido enquanto faz conjecturas sobre o que disse a cartomante. Tal plano de Zulmira marca de modo especial o olhar e a expressão, antes que o andamento da cena nos traga as suas coordenadas, valendo mais o diálogo direto entre a câmera e o rosto da atriz, diálogo que permanece no centro do filme até Zulmira morrer. Nesta fase, o marido existe como ponto frágil de escuta, a menos de uma ou outra demanda geradora de conflitos logo dissolvidos no tempo arrastado da convivência diária.

Na sua primeira metade, alterando um pouco a sequência da peça, o filme prefere encadear, sem paralelos, as cenas de conversa do casal, a fim de marcar bem a tônica de seu mundo privado sem interferências, adensando o clima, para depois introduzir novos elementos. A funerária, quando entra em foco, traz certo desajeito na concisão com que se representa, valendo mais como um contexto para a *performance* de Timbira, o malandro sedutor. A opção do filme é concentrar o que ocorre fora do espaço doméstico em duas sequências, uma dedicada ao tema da funerária, outra ao da visita ao médico. Em ambas, tudo é breve e em tom de crônica, envolvendo os temas gerais da cidade — o clássico de domingo, a morte da filha de um bicheiro — e destacando a autocelebração de Timbira no relato de suas espertezas de negociante funerário e de conquistador. Espertezas que tenta pôr em prática no contato com Zulmira a partir do instante em que esta adentra o escritório da empresa para examinar o mostruário e fazer a sua encomenda.

Em função da montagem escolhida, reforça-se um senso do casal como mônada isolada. A mãe dela aparece no filme como uma espécie de agregada, presente na casa mas apagadíssima; o resto da família desaparece. Os amigos de Tuninho perdem seu espaço na trama do filme, ficando nas mãos do casal a tarefa de expor o processo, sem tréguas, até o fim, o que implica uma alteração radical no tratamento da morte: no filme, ela ocorre em cena, após uma longa conversa dos dois, feita ainda mais longa pela ausência dos paralelismos que poderiam oferecer ao espectador os usuais pontos de respiro.

A morte em cena cria desafios. De um lado, há que se decidir sobre a forma de representação desta morte (o que discutirei adiante). De outro, Leon tem de inventar a passagem para o momento do velório a partir da imagem de Zulmira morta na cama, questão inexistente na peça. A solução envolve um jogo de campo/contracampo que alterna, repetidamente, o rosto dela e o rosto de Tuninho a observá-la fixamente. Num dado momento, o rosto dele muda de tom: saltamos para uma imagem que revela uma expressão distinta daquela do momento da morte, mas precisamos de tempo para perceber a elipse, que só se confirma quando Tuninho se levanta e atravessa sua casa já cheia de gente. Seu movimento de saída se

descreve em câmera subjetiva, e vislumbramos o espaço por meio do seu olhar, selando o novo foco de interesse.

Na morte de Zulmira, essa alternância dos rostos, que se resolve na elipse abrupta, reafirma um estilo de observação que privilegia os momentos de introspecção, quando a personagem, imóvel, volta-se para si mesma e o olhar da câmera sustenta a duração do rosto na tela. Entramos na ótica do marido da mesma forma como, lá no início, havíamos mergulhado no mundo interior da falecida. Na ênfase inicial ao rosto de Zulmira, o que se descartou foi a agilidade de uma apresentação, em paralelo, dos elementos do drama, o que reforçou a observação mais introspectiva e o senso de vida monótona, repetitiva. No segundo caso, o da elipse que leva ao rosto de Tuninho, o que se descarta é a cena do anúncio da morte de Zulmira, feito, na peça, daquele modo indireto e com ponta de fofoca. O que parece decisivo, para Leon, é evitar qualquer chance de banalização desta morte, pois sua opção é sustentar uma atmosfera pesada, um estilo de observação que procura a espessura própria do gesto dos protagonistas, seu mundo cinzento visto "por dentro".

Observei acima que a palavra de ordem, no filme, é a sobriedade, o que implica a supressão de algumas frases mais grotescas e o descarte das cenas de humor mais escancarado na peça, como a cômica visita da família de Zulmira, quando a discussão sobre o seu ascetismo excessivo envolve certo "besteirol" com tiradas engraçadas supostamente reveladoras de uma visão popular da psicanálise. Articulado a estes cortes, o tratamento dado às figuras da funerária e ao grupo religioso na rua evita a criação de máscaras expressionistas reforçadoras do grotesco, dando às personagens uma cunhagem mais naturalista. O tipo de humor presente nas conversas entre Timbira e seus colegas adquire uma feição de "cor local", amostragem de um modo de ser específico da cidade. No caso dos religiosos, ao contrário do tratamento paródico assumido por Antunes Filho, por exemplo, em sua encenação no teatro Sesc Anchieta, em São Paulo (1989), o que vemos é uma cena em estilo de documentário em que, em plena praça, a câmera-na-mão faz seus passeios ao estilo do Cinema Novo. O mesmo critério preside a composição da cartomante, discreta e seca, de fala direta e natural, sem sotaque exótico, com roupas e arrumação de todo dia — como referência contrastante, basta lembrar a cartomante do filme de Suzana Amaral, *A hora da estrela* (1985), interpretada por Fernanda Montenegro, com trejeitos especiais para compor o tipo.

O dado mais radical nesta sobriedade do filme *A Falecida* está no tratamento dado à doença de Zulmira. Leon evita o estereótipo da mulher tísica e infeliz, embora certamente tal estereótipo esteja na raiz da personagem, na forma de uma apropriação irônica e deslocada do imaginário romântico. Presente no texto, esta apropriação irônica exigiria outra postura de encenação, mais a gosto do dramaturgo, aqui recusada em favor de uma fidelidade ao sério-dramático. Neste e em outros aspectos, o filme quer se afastar da visão "de cima" dirigida às personagens, do apelo a um piscar de olhos para o espectador que poderia desqualificar o drama de Zulmira e Tuninho. Por isto mesmo, busca a proximidade própria ao "teatro da pele",

tal como pediam os primeiros teóricos de cinema, embora o corpo-a-corpo entre câmera e protagonistas não exclua um movimento mais descritivo de composição dos ambientes, conduzido, por seu lado, com economia de meios e buscando as indicações mínimas de um mundo de escassez e pobreza. A casa da cartomante mostra um dia-a-dia que envolve panelas no fogo, mobiliário pobre e cantos escuros que sinalizam uma condição econômica, um exercício da função sem histrionismos de mau caráter, tudo se movendo num ambiente prosaico, distante da evocação de qualquer mistério. Da casa de Zulmira, observam-se com insistência a cozinha, o banheiro, o quarto quase nu, o quintal, o varal de roupas, o tanque, espaços sublinhados em sua dimensão realista pela câmera-na-mão e pela iluminação muito própria ao Cinema Novo, em que se trabalha a "luz local" e se procura um tom de registro do cotidiano. Não há busca de objetos simbólicos, fantasmagorias ambientais, e o que se vê não encoraja a tematização do mau gosto ou especulações metafísicas sobre qualquer fatalidade a selar o destino do casal. Há um esforço em constatar a precariedade sem, no entanto, julgar o estilo das personagens, sem buscar uma paródia sem dúvida sugerida no lado jocoso de certos diálogos. Sustentando o sério-dramático mesmo nas situações mais paroxísticas e, por isto mesmo, ambivalentes na sua tonalidade, Leon Hirszman encontra, neste olhar sisudo, uma forma de preservar a dignidade destas figuras cujo drama se desdobra em ações inusitadas e num ultrapassamento de limites difícil de sustentar sem recorrer a um afastamento irônico.

Acosado por tais ultrapassamentos, Leon elabora em bases ascéticas a representação do mundo à volta. Os diferentes cenários não acentuam o pitoresco, o inusitado interessante, mas uma paisagem urbana monótona onde um grupo de personagens suporta certa pasmaceira, na vida doméstica e no trabalho, restando a Timbira suas fantasias machistas, a Tuninho sua paixão pelo futebol e a Zulmira a maquinação da trama perversa do seu próprio enterro. Tal maquinação transforma sua conversa cifrada num grande monólogo do qual só ela detém a chave e, digamos, o encanto. Nesta relação fechada com seu próprio eu, mais ou menos delirante, cada personagem define um espaço para o seu vôo modesto de imaginação que desloca os conflitos com o mundo e ressalta o drama interior. Drama que o filme procura trabalhar na cadência lenta, nos tempos mortos, uma vez que sua premissa é a de uma conexão específica que ata o mundo material das personagens e sua subjetividade, na solidão.

A morte visível: cena da vida privada

Zulmira preza o seu próprio corpo, faz dele um foco de intensidade e seu erotismo não precisa do "terceiro ato" (o relato de Pimentel) para se evidenciar no filme. Tal intensidade está lá, desde o início, quando, logo na apresentação, sua caminhada pelas ruas, de volta do encontro com a

cartomante, termina com o seu rosto se aproximando da câmera para ocupar a tela toda e já definir sua presença forte, sua determinação. Sobreposto, o nome de Fernanda Montenegro se estampa na tela e, nesta convergência, o filme como que já reconhece o seu ponto de irradiação. Olhar e feição da atriz definem o foco da energia desta representação, embora o assunto seja o roteiro da morte tal como escrito e dirigido pela personagem que ela encarna. A Zulmira do filme de Leon trata, desde o início, de afirmar uma densidade interior e uma aceitação do corpo que poderiam parecer paradoxais mas em que se mostra a condição maior da efetividade do seu roteiro, diante de Tuninho, de Pimentel, de Timbira, embora tal efetividade assuma a dimensão reativa de uma energia em última instância voltada contra si mesma. Fernanda Montenegro não abandona os lances divertidos de uma Zulmira insensata na obsessão pela prima, mas imprime nesta insensatez uma marca de autoridade, um senso de controle no diálogo que afasta o olhar paternalista dirigido à histérica ou à caprichosa. Em cena, diante das figuras concretas com quem interage, Zulmira resiste ao olhar exterior, domina as situações, faz-se competente na circulação dos corpos e das falas. Recebe, por isso mesmo, um olhar interrogativo, um movimento de aproximação reiterado por uma câmera que aproveita os instantes de aparente imobilidade e franco silêncio para um tipo de exploração próprio a um cinema moderno, em sua suspensão da cadeia narrativa, para dar ensejo a imersões numa interioridade cujos sinais talvez ganhem maior definição num rosto observado com insistência do que num apego ansioso ao fluxo das ações. O horizonte do filme é afastar o olhar leviano produtor do estereótipo. Embora faça uma viagem de feição excêntrica, se enrede no seu próprio estratagema, a protagonista é foco de sentidos, figura densa que escapa da condição de uma presa que se observa, de fora, com desdém.

Nesta direção, o ponto de máximo risco de Leon Hirszman é a cena da morte, que ele vem desenhar com a mesma aderência às personagens. No que a antecede, não há destaque para a progressão da tuberculose, e o filme chega ao momento da agonia numa passagem direta que explora a associação temática (mais do que causal) entre o momento da morte e o momento do êxtase na chuva, em que Zulmira, exuberante porque só, deixa fluir o prazer do corpo e se entrega inteira à experiência sensual que já envolve a mescla de plenitude, narcisismo e abraço da morte. São contíguas, portanto, as duas seqüências de gozo em que o nó da elaboração imaginária de Zulmira é a fruição do próprio corpo, desde que associada à morte, incluída a futura exibição de sua nudez para as vizinhas que vai marcar sua vitória sobre Glorinha — não por acaso, ela morre convidando as vizinhas a vir vesti-la ("Eu sou a morta que pode ser vestida"). Sua viagem, por outro lado, não comporta a solidão absoluta. É preciso a contrapartida do marido, figura de quem nos aproximamos, para valer, no momento em que assiste Zulmira na hora da morte, quando promete seguir as instruções que farão tal gesto alcançar o seu propósito.

Zulmira deitada, com o olhar fixo no teto, recebe no quarto um Tuninho que chega com a habitual cegueira e a alienação vascaína para

passar, lentamente, do susto à assimilação do drama, conduzido pela determinação de Zulmira, a quem ele encara, em sentido forte, pela primeira vez. O esquema geral da cena procura dar conta deste envolvimento peculiar do casal, mescla de proximidade e distância: de um lado, o estar junto, o dar as mãos, o olho-no-olho na imediatez da experiência da morte; de outro, o fato inexorável de que este encontro no leito de morte não anula a violência do esquema da vingança de que Tuninho só terá consciência retrospectiva.

De qualquer modo, a cena se configura como um momento de reconhecimento mútuo de marido e mulher que, até aqui, tinham se postado como células entretidas em seus próprios assuntos. Posto entre parênteses o contexto da trama — tendência que o estilo de Leon favorece —, a partilha deste momento estabelece um lastro de identidade no casal, reforçado pela solidão aí implicada. Lá estão a tuberculosa e o desempregado, abraçados na cama e a assumir tal passagem na privacidade absoluta, administrada sem testemunhas, sem médico, sem padre, sem parentes, sem apelos a Deus e sem as correrias à busca de últimos socorros. Apenas o amparo dos corpos e o diálogo, apenas a determinação de Zulmira e a reação anêmica do marido, que, solidário na dor, embarca, também pela fraqueza, no roteiro de que será a vítima principal. Seu percurso de "queda no real" começa neste momento decisivo em que observa o rosto da mulher com insistência, após fechar os olhos de uma Zulmira que deixou de respirar e enrijeceu a expressão. A configuração da cena atesta uma reserva de dignidade no precário, curiosamente afirmada por meio de uma busca de gravidade que *põe em cena o que permanece off na peça*. Torna-se aqui mais nítida a aposta do cineasta nos aspectos minimamente formadores da experiência-limite que enfrenta este marido medíocre que, ao contrário de outros maridos do universo de Nelson Rodrigues, terá a chance, desta vez, de um desdobramento, de um terceiro ato da peça em que lhe caberá a última resposta após tomar consciência de um passado humilhante e de um presente que se mostra outra coisa em face do que tinha imaginado³.

Tuninho fechou os olhos de Zulmira como que enunciando a sua morte para uma platéia ainda a se perguntar pelo desfecho da agonia. Olhou de frente, com insistência, o cadáver, confirmando um senso de identidade que o desenrolar da cena havia sugerido e a alternância final dos rostos veio selar. Resta verificar se tal senso novo, e talvez conquistado, é capaz de ultrapassar o rasgo sentimental gerado na iminência do fato, notadamente após as revelações de Pimentel. Para chegar ao centro de *A Falecida*, é preciso analisar as duas vinganças: a da mulher e a do marido.

O desejo mimético e a vingança de Zulmira

O eixo da questão religiosa de Zulmira é a sexualidade, esfera central da culpa que potencializa a programação da morte e põe a personagem sob

(3) Destes outros maridos, há toda a linhagem de Charles Bovary, que, no mundo rodrigiano, encontra sua expressão maior no Herculano de *Toda nudez será castigada*, destinatário de revelações *post-mortem* sem direito a resposta. Sobre Herculano, ver: Xavier, Ismail. "Pais humilhados, filhos perversos: Jabor filma Nelson Rodrigues". *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n° 37, novembro de 1993.

o domínio de um ascetismo que, na verdade, corresponde à internalização do "olhar da norma" encarnado na prima Glorinha. Tal como em *O beijo no asfalto*, por exemplo, e seguindo uma regra derivada do melodrama, o olhar, aqui como instância da lei, não do desejo, mostra a sua força, embora Leon Hirszman trabalhe de forma convencional este olhar da censura na cena do flagrante, quando Glorinha cruza com os amantes de braço dado. Ao longo do filme, o cineasta está mais concentrado na composição de um outro olhar que, dentro da tônica já exposta, busca uma "terceira via", afastada dos modos de olhar que definem os pólos da obsessão de Zulmira, capturada no círculo de culpa (diante do olhar do outro como juízo moral) e prazer exibicionista (diante do olhar do outro como desejo). Tal olhar procurado pela câmera é justamente aquele que se faz ausente na experiência da protagonista, cujo estratagema de vingança é, de certo modo, a realimentação do círculo que a aprisiona.

Zulmira negou seu momento pleno de vida com Pimentel, quando o olhar de Glorinha fez o amor perder a graça e, com ele, a vida. A cena traumática potencializou a antiga rivalidade, vinda da infância, e ela elevou a prima à condição de modelo absoluto. Aprisionada neste modelo, transformou a construção da morte no seu prazer maior desde que esta se pusesse como vingança imposta a todos. Ostentar o corpo, ostentar riqueza, porém sob a condição da morte. A protagonista de *A Falecida* está lá aprisionada no esquema, aqui fatal, do desejo mimético, tal como propõe René Girard em sua análise dos enredos romanescos⁴. Fixada no modelo eleito, ela faz do suposto desejo da outra o seu próprio desejo: a glória ascética, a volúpia na castidade. E seu calvário, produzido pelos sentimentos de inveja e admiração, ódio e idolatria, escravidão ao modelo, tece bem a trama do desejo mimético quando esta figura do modelo, sendo interna ao mundo da personagem, é posta, pela própria vítima, num terreno inacessível onde permanece indiferente, olímpica. É notável, considerado este esquema, o gesto de Zulmira quando propõe a Tuninho, que reclama da abstinência sexual, um movimento de sedução para o lado de Glorinha. Mais do que um desafio ou simples "chega pra lá", tal proposta pretende, em face da indiferença da rival, diminuir a distância que a separa, imaginariamente, da prima. Não se trata de uma rivalidade gerada pelo desejo do mesmo homem, mas de uma competição pela maior perfeição na via ascética, corrida na qual Glorinha sofreria decisiva derrota caso o ardil funcionasse. Mais do que tudo, seria uma devolução do olhar; fazer a outra viver um falso segredo de que ela, em verdade, deteria a chave.

Na peça, a configuração dos atos dispõe que tal caminho de vingança, por meio da sedução da prima por Tuninho, fracasse (dado anunciado no fim do primeiro ato) antes que a fabricação da morte se ponha em marcha (no segundo ato). Mas lá, o que há de sugestivo nesta disposição se insere num jogo mais complicado pelo fato de ser o próprio Tuninho quem traz a revelação sobre a falta de um seio na prima, revelação de que se pode indagar o motivo e a fonte. Se tal segredo era ilusório e virará tema de fofoca do bairro ou da família, por que não seria do conhecimento de Zulmira?

(4) René Girard, em *Mensonge romantique et vérité romanesque* (Paris: Bernard Grasset, 1961), afirma a condição ilusória de um sujeito de desejo que concebe seu investimento no objeto como dado autônomo, atestado de soberania. Girard insiste na condição triangular, social, pela qual o desejo passaria sempre pela mediação de um modelo, esse Outro que designa o objeto de desejo e se põe como alvo de uma imitação ambivalente, misto de admiração e rivalidade.

Como teria Tuninho, supondo-se que diz a verdade, obtido tal informação (à falecida não interessa pôr isto em questão)? Tentou algo na direção de Glorinha? Fez-se de curioso numa área antes sem interesse para ele? Estas são indagações que o filme resolveu cortar pela raiz, mudando a fonte da informação e o contexto dela: na ida ao médico, a mãe de Zulmira, na conversa do bonde, conta-lhe a história da operação e da perda do seio. Fica descartado o "golpe de teatro" maior desta revelação que, na peça, compõe o final do primeiro ato. É como se houvesse também aí, neste deslocamento, um gesto de preservar Tuninho e, de modo geral, diminuir a função dramática da fofoca no espaço social das personagens. Novamente, forma de desamesquinhá-las.

Ressalvada esta diferença entre peça e filme, a consequência prática é que o novo saber de Zulmira, ao mesmo tempo que faz deslancar a outra via (a que sela o compromisso entre vaidade, exibicionismo e obediência ao modelo), "mancha" Glorinha, compensa a implacável distância no eixo espiritual do ascetismo diminuindo os trunfos da prima no eixo mundano da vaidade, instância em que Zulmira, pela morte programada, marcará sua superioridade (quando esta puder ser assumida sem prejudicar o outro eixo da rivalidade).

O projeto de vingança endereçado a Glorinha não exclui a agressão a Tuninho, nem o papel que a rejeição dele e os problemas da vida do casal tiveram na recusa que Zulmira passou a ter da vida. Ele é quem lá atrás, no início da relação, "lavou as mãos" e evidenciou restrições que foram tomadas por Zulmira como ofensa grave, sempre repostas a cada sexo sem graça do casal. Tal ofensa, no entanto, encontrou sua vingança na relação com Pimentel, experiência de reconciliação de Zulmira com seu próprio corpo que só lhe foi sonogada, subitamente, pelo impacto do olhar da prima. Neste torneio, novamente, reforça-se a idéia de que a questão central de Zulmira permanece sua relação fantasmática com este olhar-juízo moral. A interdição gerada pela prima repõe o poder de Tuninho, marido protegido pelas convenções sociais que a peça, na cena que o filme suprimiu, denuncia no comportamento da própria família dela, com seus comentários sobre os deveres da esposa no casamento. No que toca a este poder do marido, *A Falecida* conduz as coisas com a discrição que a própria fraqueza de Tuninho impõe, sem explorar fantasmagorias góticas presentes, por exemplo, em *Toda nudez será castigada* e no romance-folhetim *Meu destino é pecar*, quando há o paradigma da mulher aprisionada num casamento em que o marido, ou sua família, têm o poder de submetê-la a uma engrenagem terrível e às vezes mortífera, expressiva de uma misoginia que se estampa com clareza na produção hollywoodiana do mesmo gênero. Aqui há, sem dúvida, a submissão ao vínculo conjugal insatisfatório, em que a mulher convive com uma figura medíocre. Se a moral não lhe dá saída (a não ser a clandestina), novamente a morte ganha valor, pois é a condição que permite a exposição integral de sua verdade, revelação de que seu poder de sedução alcançou alguém bem mais rico e poderoso do que Tuninho, um Pimentel que, em tudo, é o oposto da impotência de seu

marido. A figura do homem rico, por seu lado, estará, lá no fim, reduzida à tarefa de financiar a empreitada da pompa fúnebre também sem direito a resposta. Cobrança tardia de uma Zulmira que, neste particular, assume o lugar daquela que merece o "investimento maior e a exibição pública", o que, conforme as circunstâncias, talvez lhe permita ainda atingir aquela rival que ficou fora do alcance durante a relação clandestina e não perdeu suas prerrogativas: a esposa oficial de Pimentel.

No requinte do esquema, o projeto que movimenta a trama, em seus vários ângulos, define sua veia totalizadora como agressão, não escapando nem a figura média de um Timbira, o último dos homens menores, pobres, sem poder, com quem ela se deparou na vida. A aspiração vingativa, Zulmira a traduz em providências reais que culminam numa programação que investe de erotismo todo o seu contato com a funerária. Na sua vingança imaginária, a funerária é um elo fundamental na consumação do desejo e, no plano prático, oferece a ocasião de mais um embate com os homens por meio do flerte com Timbira, que, numa certa tipologia masculina, ocupa o ponto médio entre Tuninho e Pimentel. Se um porta os signos de derrota, pobreza, castração, e o outro os signos de vitória, riqueza, onipotência, o malandro da funerária representa uma solução de compromisso de quem, mais próximo do pólo da castração, cultiva a imagem da onipotência e, movendo-se no território da pobreza, sublima pequenos ganhos episódicos, embaralhando os termos de sua posição de classe, confundindo vitória e derrota. Zulmira, ao se vingar de todos, distribui os papéis conforme o *status* de cada um dentro da série: humilhar a fraqueza do marido, cobrar caro, como nunca fizera, a felicidade partilhada com o amante e dar resposta sarcástica à sedução barata de Timbira. Sua vitória, sabemos, é efêmera, imaginária. O projeto de Zulmira, minado na base, falha cabalmente, e o "valor de exposição" planejado para a cena do enterro se inverte. Quando a prima, no filme, aparece na janela é para observar o quadro precário, não o triunfo de Zulmira. Neste aspecto tão central, a vingança não se consuma.

No entanto, desde que morta, estaria ela afetada por isto? Zulmira morre sem testemunhar o resultado de seu estratagema; seu desenlace é o mergulho pleno na viagem escolhida, pois o destino lhe poupa o momento de ajuste de contas com a realidade. Esta desaba, ela já morta, sobre o marido medíocre, como no romance de Flaubert, uma das referências da peça⁵.

A vingança de Tuninho e seu momento de verdade

Zulmira viva, a alienação de Tuninho é, no fundo, mais radical do que a dela. Por isso mesmo, não terá comando sobre a catástrofe que abala de vez o seu pequeno mundo, assumindo uma dimensão patética, pouco trágica, dado o acanhamento de sua figura de homem solitário que não sabe sua condição. Seu mal-estar se manifesta logo na primeira cena em que

(5) *Madame Bovary*, e o bovarismo como paradigma do ressentimento, são dados centrais na exposição que Girard (ibidem) faz de sua noção de "desejo mimético". Neste sentido, o traço "bovarista" de Zulmira estaria, mais do que tudo, em sua inserção em tal paradigma do desejo (aqui, alimentado por um modelo que sanciona a via ascética), e não propriamente em uma ou outra semelhança de percurso entre ela e a Emma de Flaubert. Vale dizer, a formulação de Girard permite talvez especificar melhor a questão do bovarismo em *A Falecida*, a qual já foi apontada por Sábato Magaldi, entre outros autores.

aparece, quando fala da aposta que, tivesse dinheiro, faria contra todo o estádio do Maracanã em favor do Vasco. Há a ostentação de uma fidelidade apaixonada ao clube, mas também, pelo tom da fala e pelo teor da fantasia, sinais de um ressentimento que contamina de vingança o grande gesto, inversão imaginária de sua impotência e irrelevância no mundo. Na primeira cena, a aposta é promessa abstrata, desafio imaginário lançado a todos num arroubo de entusiasmo que acaba, ironicamente, cortado pela prosaica dor de barriga. Simetricamente, no fim da peça, Tuninho leva consigo um dinheiro que nunca teve e pode, então, cumprir a promessa inusitada. A aposta, num primeiro impulso, parece em vias de se consumir. No entanto, uma vez que ele joga o dinheiro para o alto como quem se livra de um problema, o desafio lançado termina por cumprir um papel simbólico, catártico, no seu percurso. Em sua feição exterior, é um espasmo de heroísmo anunciado aos berros no estádio mas sem visar efeito prático nenhum junto à multidão que o cerca (isto ganha maior definição no filme em função da filmagem *in loco* que dissolveu o ator Ivan Cândido em pleno estádio lotado). Enquanto gesto-chave, ao contrário do que ocorre lá no início, não vem simplesmente para dar expressão a seu fanatismo que erige o futebol em absoluto e o faz juiz de sua felicidade ou desgraça. O trauma da morte de Zulmira e a humilhação diante de Pimentel cortaram a possibilidade de ele dar vazão plena a seu surto vascaíno e, no instante decisivo, o universo das ilusões de torcedor se vê suplantado pela realidade, por demais contundente, do viúvo que está prestes a confirmar uma condição precária de gigolô tardio. Ressoam neste final outros enredos.

Tal como Edgard, o protagonista de *Bonitinha mas ordinária*, Tuninho chega à última cena com uma soma de dinheiro cuja aceitação ou recusa funciona como uma definição do caráter. Edgard segura o cheque que o patrão corrupto — o Dr. Werneck — lhe ofereceu para provar que "todos têm o seu preço" e que o discurso ético do pobre funcionário não resistirá à tentação do dinheiro. Tuninho leva no bolso o que conseguiu extorquir de Pimentel como primeira prestação. Tal como Edgard, que acaba queimando o cheque e se dispondo a iniciar uma vida de pobre com Ritinha, Tuninho acaba jogando o dinheiro para o alto num gesto em que se livra, digamos assim, do material que simboliza a sua permanência no círculo do casamento falido. Dada a configuração da cena final, talvez ele possa deixar para trás esta condição de viúvo ressentido a tirar vantagem daquilo que o humilha; e talvez possamos pensar que algo mais se vislumbra em sua experiência para além de uma degradante continuidade da vingança.

Tal como posta pela peça, e reafirmada pelo filme, é a questão moral que prevalece e alimenta o drama, definindo os termos do discurso sobre a precariedade de Tuninho e suas possibilidades de superação. Mas há em Leon Hirszman um interesse na discussão das questões sociais (divisão de classes, o mundo do trabalho, o desemprego), e ele tem diante de si uma situação em que os problemas de consciência e de mobilização política se pautam por uma notória ausência no mundo das personagens. Pode-se dizer

que a sua forma radical de desenhar a solidão do casal quer acentuar tal ausência como um dos traços que ajudam a qualificar o espaço rarefeito em que as personagens se movem, pois a sua solidão se faz muito do que, fora dele, fornece o quadro da atomização. E Tuninho, em quem se pode encontrar um impulso de convívio, não chega a encontrar no futebol o universo de partilha de experiências com força suficiente para retirá-lo do vazio, para além do espasmo periódico dos estádios. No entanto, não há, nesta história, relações ou vivências capazes de especificar a natureza negativa de uma sociedade que abriga tais experiências como condição estrutural, sempre reposta. Desde a abertura, a atenção se volta para a dimensão mais pessoal, ética, de um indivíduo particular com um comportamento inconsequente: ele joga sinuca e volta para casa dizendo que procurou emprego o dia todo. Se a ida de Zulmira à cartomante está associada ao problema do "arranjar emprego", tal questão permanece fora do centro. Ou seja, Leon tem como ponto de partida uma coleção de cenas que se concentram no mundo subjetivo das personagens, assumindo os dados econômicos como algo que faz parte da esfera do não resolvido mas mantido como pano de fundo do drama. A atenção se volta para o que as personagens fazem dentro do quadro, considerados sua mentalidade, seus valores e crenças. Dado o meio social, trata-se de verificar como, do lugar em que estão, as personagens constroem sua própria tristeza, completando o trabalho da sociedade no bloqueio às suas possibilidades de gozo, buscando derivações autodestrutivas, espaços ilusórios de glória, marcando enfim a sua alienação em face de uma dimensão de humanidade que, com fundamento metafísico ou sócio-histórico (como procura trabalhar o filme), define a experiência observada como fuga, como um escandaloso ficar aquém do que seria possível e desejável fosse outra a malha a envolver as personagens.

Se Zulmira define uma experiência que pode ser trabalhada sob o crivo da "crítica da religião", Tuninho tem na paixão esportiva sua esfera de auto-engano e canalização de ressentimentos. Absolutiza, cobre de ídolos, uma área de interesse que, embora "paixão nacional", perde sua legitimidade pela forma como se aloja em sua experiência. Não se trata aí de uma analítica do fanatismo esportivo em geral, mas da admissão de seu papel compensatório — desenhado numa dimensão, enfim, nada original — numa vida cujos conflitos são trabalhados no eixo da moralidade. O retorno do tema da aposta fecha o ciclo do futebol na vida de Tuninho, repondo o que, lá atrás, era um delírio correlato à pompa do enterro de Zulmira, igualmente referido ao fracasso conjugal, mas com uma pitada mais nítida de conformismo diante da pasmeira que construiu na vida doméstica, protegido que está pelas prerrogativas do macho na estrutura patriarcal. O desdobramento e efetiva anulação da aposta é o "cair em si" catártico que, pela natureza da trama em torno do dinheiro, permite acentuar o lugar central da questão ética na sua crise.

Temos então aqui a religião e o futebol, duas das obsessões coletivas que tanto preocuparam os cinemanovistas em seu discurso sobre a aliena-

ção. No entanto, tais obsessões vêm aqui ao centro numa análise que toma a vida privada como o espaço de observação privilegiado. Deste modo, o "mundo real" que Tuninho recalca é, antes de tudo, o de Zulmira e, no eixo da discussão moral, é este que verdadeiramente interessa. Como observei, as questões derivadas do econômico permanecem na retaguarda, em termos do drama do casal, ou entram em cena no contraponto jocoso da agência funerária. Com suas estratégias de comércio com a morte, tal agência, assumida como negócio, dá feição particular à tarefa de alojar cadáveres, que nenhuma sociedade dispensa. Em *A Falecida*, não lhe faltam estocadas episódicas, visto que resulta irônico observar um relato orgulhoso de transações comerciais em cima da morte, ou a redução de tal experiência a uma questão contábil. No entanto, a abordagem mais detida destes aspectos mercantis da funerária, naquilo que a sublinha como elo de um sistema econômico, envolveria um tratamento distinto do que prevalece aqui, onde vale mais a crônica de costumes, pautada pela modelagem do machismo de Timbira, pelo ar bonachão dos colegas acomodados e pela pequena malandragem, quase inocente, no trato pessoal com os fregueses, flanco para flertes variados com viúvas ou outros tipos, como o caso de Zulmira ilustra. Nas relações entre as personagens, a dimensão econômica do contato é um dado tomado como natural, ou seja, esfera em que há ações e reações previsíveis dentro do senso comum. Faz-se piada das manobras de maximização dos lucros em cima da dor alheia, mas a pedra de toque da relação entre Zulmira e Timbira é o sexo. Da mesma forma, embora o dinheiro movimente o oráculo da cartomante, a dúvida e os impasses mais centrais da cena estão no problema da loira, primeira alusão a Glorinha. Quanto ao dinheiro de Pimentel, não foi ele o móvel da sedução de Zulmira (o desejo se afirmou plenamente no primeiro encontro casual no banheiro da confeitaria, em que nada sabiam um do outro), nem do rompimento (gerado pelo sentimento de culpa dela). Quanto ao enterro planejado, sua riqueza é da ordem da distinção, pompa pensada para conferir uma dignidade retrospectiva para quem sabe não ter usufruído de honrarias na prática da vida. Concebido para dar relevo à defunta, deveria, ao mesmo tempo, sinalizar a presença de um amante-benfeitor, uma vez que seria notória a incapacidade de provimento de Tuninho. Tal espécie de confissão pública, temperada por um sabor de assunto secreto, é forma de preencher uma demanda exibicionista que tanto mobilizou as fantasias de quem alienou todas as suas prerrogativas para seu próprio cadáver, sem propriamente evidenciar um impulso genuíno de fé ou levar em consideração qualquer transcendência no momento mesmo em que capitulou diante de uma consciência moral que, no fundo, revela uma idolatria, ou seja, a celebração, à revelia, do modelo odiado.

Dado curioso, a trama que envolve o marido pobre traído e o amante milionário é a única instância em que o dinheiro vem ao centro do confronto entre duas personagens, o que não acontece por acaso. A diferença de classe poderia gerar um embate com conotações sociopolíticas mais nítidas, mas as circunstâncias do *affair* Zulmira e, mais do que tudo, as circunstân-

cias do embate entre Tuninho e Pimentel confirmam a tônica da aflição moral do pobre em tais circunstâncias. Num primeiro momento, diante de Pimentel e do choque das revelações, extorquir o dinheiro é a oportunidade de vingança: Tuninho como que faz a cobrança por tudo o que houve, vende Zulmira *a posteriori*, fazendo ressoar aqui o tema do marido (ou do pai) gigolô já presente em *Boca de Ouro* e em *Sete gatinhos*. E não há, seja na consciência da personagem, seja no jogo feito dentro deste drama, oposição de classe que torne legítima esta expropriação que, no plano das relações pessoa a pessoa, permanece como um problema. Num segundo momento, saciado talvez o espírito de vingança com a encomenda do caixão miserável, Tuninho terá no Maracanã o momento decisivo, pois o caráter moral de sua resolução se cristaliza no destino das notas que saíam das mãos de Pimentel. Não mais sustentando o aparente "está resolvido" que adotou em face da morte de Zulmira, ele explode no desafio que lança ao estádio, fazendo da enunciação da aposta apenas a mediação para um ajuste de contas consigo mesmo. Liberar o dinheiro é rechaçar a solução cínica de uma chantagem que não resolve a questão mais funda de sua relação com a sua própria verdade. Nesta virada de comportamento, Tuninho desmonta o feitiço e enfrenta a desilusão total, não apelando sequer para o entusiasmo do futebol que o cerca. Só, ele internaliza a crise e desata no choro, conforme propõe a rubrica da peça. No filme, Leon radicaliza o teor desta catarse e assume o risco do patético, sustentando um longo primeiro plano do rosto de Ivan Cândido em prantos. Afinal, o cineasta preparou este desfecho e agora faz questão de marcar o lance de autenticidade da personagem que, embora frágil, foi sempre trabalhada de forma a afastar a sua desqualificação irremediável.

Tuninho, ao longo da peça, expôs os seus dispositivos de auto-engano, mas há sinais — os quais Leon ressalta — de que ele não atingiu o patamar de um descompromisso radical. Precário na formação, ele não enxerga o mundo à volta e perde o pé. No entanto, na cena da morte da mulher, ele termina por afirmar uma intimidade menos rasa e sugerir um potencial maior de crise que só transbordará no final. Humilhado, ele ainda tem fôlego para encarar solidão e fundo do poço de frente. Abre-se uma chance de superação, embora não se trate aqui de afirmar horizontes definidos. O patamar alcançado pelo protagonista é o da contemplação do vazio, marco zero de um adeus às ilusões provocado pelo gesto radical da mulher. Pela morte voluntária, Zulmira colocou um ponto final na situação de desencontro, ressentimento mútuo e distância que, a depender de Tuninho, estava destinada a uma sobrevivência prolongada. O marido, figura passiva em todo o percurso, poupado até quase o fim pela ignorância, só é chamado ao centro da cena quando nada mais tem a fazer a não ser se expor a uma espécie de teste final, medida de seu compromisso com a verdade como condição primeira de salvação, qualquer que seja o sentido, econômico-social ou metafísico-religioso, que se dê a esta palavra.

Preocupado em discutir as implicações políticas de qualquer experiência, Leon Hirszman adaptou *A Falecida* assumindo tal empenho com

discrição e consistência, escapando do tom simplesmente edificante, mesmo quando sugere uma dimensão de esperança no desenlace, aproveitando indicações do próprio texto e apostando no que poderia sugerir um rosto possuído por tal crispação dolorosa. A peça não termina sem antes evidenciar este gesto pelo qual Tuninho "atira para o ar", desmonta um dispositivo de vingança que o faria apenas realimentar o círculo do ressentimento e da ilusão de esperteza. Ao cortar tal cadeia da vingança, a personagem faz um movimento de superação do círculo, mas resta ainda a pergunta sobre os limites do que sem dúvida seria um exagero chamar de iluminação. Até onde pode ir Tuninho a partir desta contemplação do vazio? É inegavelmente incerto seu desdobramento e permanece espessa a zona de ambigüidade em que ele se instala, mesmo que associemos tal momento a um horizonte de desalienação, no sentido marxista, balizados pela postura ideológica do cineasta, ou mobilizemos a tradição cristã e olhemos o seu percurso dentro do binômio queda e redenção, muito próprio à matriz religiosa que pressupõe a humilhação como via privilegiada de crescimento e salvação. O dado decisivo é que o filme situa a catarse final no campo de uma tomada de consciência, de modo a confirmar uma tônica humanista empenhada em não reduzir a personagem a uma pura alegoria da queda ou da pobreza de espírito como condição supostamente universal dos seres em sociedade.

Ressalvadas as nuances de leitura, tal desfecho, na tônica acima referida, torna clara a recusa do círculo como forma por excelência da experiência no tempo. Deste modo, o filme descarta matrizes como a do "eterno retorno", e também os variados diagnósticos da humanidade como instância do logro, da desgraça ou do fracasso irremediáveis. Ao contrário, consolida em seu último lance um estilo de representação que procurou adensar o drama do casal dentro do quadro precário que o circunscreve, estilo que vem neste mesmo lance tornar mais significativa a diferença de qualidade na condição final dos protagonistas. Tal diferença vem das circunstâncias e da oportunidade, *claramente na proporção inversa da força e do mérito individuais, numa dissonância de destinos que não deixa de sinalizar as vicissitudes do masculino e do feminino na particularidade da situação partilhada por Zulmira e Tuninho*. Ela, mais sensível, mais forte e mais equipada para a iniciativa, internaliza a crise e busca saídas; acaba, porém, por se deixar dominar pela via reativa, esta que só repõe a malha do ressentimento e a faz sucumbir ao seu próprio estratagema. Ele, passivo de começo a fim, tem um enorme preço a pagar, mas herda, por assim dizer, a hipótese de uma abertura que se faz possível à sua frente. Um motivo a mais, ao lado de sua impotência e falta de grandeza, para que não se entenda seu reconhecimento final como uma *anagnorisis* nos termos de uma tragédia clássica, valendo mais aqui o aceno realista de que há, na pauta da personagem, uma possibilidade de ruptura do círculo, uma direção de lucidez, nos limites de sua condição.

Recebido para publicação em
23 de janeiro de 1998.

Ismail Xavier é professor do
curso de Cinema da ECA-USP.
Publicou nesta revista "Vícios
privados, catástrofes públicas"
(nº 39).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 50, março 1998
pp. 191-209
