



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PATRICIA RODRIGUES DE SOUZA

**A DESCOBERTA DE MUNDOS FEMININOS INVISIBILIZADOS EM
CLARICE À LUZ DO CINEMA BENJAMINIANO: A POÉTICA DO FAZER
VER EM A *HORA DA ESTRELA*, “O CORPO” E “RUÍDO DE PASSOS”**

FORTALEZA

2025

PATRICIA RODRIGUES DE SOUZA

**A DESCOBERTA DE MUNDOS FEMININOS INVISIBILIZADOS EM
CLARICE À LUZ DO CINEMA BENJAMINIANO: A POÉTICA DO FAZER
VER EM A *HORA DA ESTRELA*, “O CORPO” E “RUÍDO DE PASSOS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S234d Souza, Patricia.
A descoberta de mundos femininos invisibilizados em Clarice à luz do cinema benjaminiano : a poética do fazer ver em A hora da estrela, "O corpo" e "Ruído de passos" / Patricia Souza. – 2025.
232 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Fernanda Maria Abreu Coutinho.
1. Personagem. 2. Cinema. 3. Feminino. 4. Descoberta. 5. Clarice. I. Título.

CDD 400

PATRICIA RODRIGUES DE SOUZA

**A DESCOBERTA DE MUNDOS FEMININOS INVISIBILIZADOS EM
CLARICE À LUZ DO CINEMA BENJAMINIANO: A POÉTICA DO FAZER
VER EM *A HORA DA ESTRELA*, “O CORPO” E “RUÍDO DE PASSOS”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em: 28/11/2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Gleyda Lúcia Cordeiro Costa Aragão (CCF/UFC)

Casa de Cultura Francesa/Universidade Federal do Ceará (UFC-CCF)

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão (UFC)

Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Leitão (UFC)

Universidade Federal do Ceará

Profa. Dra. Rafaela de Abreu Gomes (UFC)

Universidade Federal do Ceará

Aos meus pais, Antonia e Luis, por me ajudarem a descobrir sonhos desde minha mais tenra idade. Ao saudoso mestre Mosânio, pela visão suave que tive de seu imenso saber. Ao Fernando Jr., por fazer ver poesia na arte da amizade. Ao/À Josi, por razões que a própria razão não descobre. Ao professor Antônio Martins Filho, por preparar o palco da UFC, para ver e ser vista me tornando doutora.

AGRADECIMENTOS

A parte mais significativa de toda esta tese, a meu ver, é esta. Gratidão é sinônimo de visibilidade. Sim, porque sei que páginas da vida de uma pessoa é como um livro cujas folhas contracenam com outras. Então, para fechar mais este ciclo em minha vida – tal como um filme que se encerra dando créditos aos atores coadjuvantes de todo esse processo – faço conhecer seus nomes e seus papéis:

A Deus, meu porto seguro, por ter labutado comigo em todas essas páginas, na transpiração e inspiração, conhecendo melhor do que ninguém os bastidores do processo, bem como fornecendo força incomensurável para minha resiliência.

À minha mãe, simples dona de casa e uma antiga (e eterna) vendedora de livros e sonhos, e ao meu pai, um eletricitista. Ambos destinaram meus estudos como minha herança, agradecendo por essa dádiva que abraço, com muita força. Através da conquista do maior nível que o meio acadêmico pode oferecer, honro o patrimônio indelével e inegociável que eles me ofereceram.

À FUNCAP, pelo fomento a esta pesquisa científica. Este trabalho significa um beijo carinhoso meu dado à sociedade pela aliança de compromisso que assumi com uma literatura viva, crítica, transformadora e de alcance social.

À minha orientadora Fernanda Coutinho, por ajudar a desenvolver e aprimorar este trabalho e, principalmente, por apoiar projetos paralelos que idealizei durante o processo na minha busca incansável em deixar um legado para a academia.

À Andrea Martins, pela sua generosidade intelectual em compartilhar comigo uma grande raridade para integrar esta investigação científica.

À Maria Eduarda Gonçalves Peixoto, que sem saber me ajudou muito a fazer o projeto de pesquisa desta tese, partilhando conhecimentos valiosos de maneira online.

À Adriana Correia Lima de Freitas Almeida, por ter me ensinado didática como ninguém.

Ao Fernando Silva Andrade Júnior, amigo por quem tenho muito afeto, que chegou para mim já próximo à reta final, compartilhando a mesma paixão em torno de Clarice, e que foi/é indispensável durante o processo para escutar minhas aflições e me orientar tão cuidadosamente pelos caminhos da vida acadêmica e pessoal.

Ao Erlândio dos Angelus Guerreiro, por sua inspiração e conselhos amigos desde a época da graduação até hoje.

Ao Josenir Alcântara de Oliveira, por sua docência humanística ter ajudado muito na reta final.

À Rebecca de Lima Correia, pela inspiração.

Ao admirável Lucas Porto, antigo companheiro da graduação por sua sensibilidade e delicadeza marcante de sua personalidade.

Ao/À Josi de Oliveira, simplesmente por existir.

À Maria José Magalhães Carneiro e Vanessa Passos, por suas ilustres figuras terem despertado em mim o interesse e o amor pelos estudos e a expansão de consciência. Através de vocês duas descobri que a palavra convence, mas é o exemplo que arrasta!

Ao mestre Cleano Carvalho, por ser um exímio gramático latinista, resgatando um ensino de excelência em Língua Portuguesa nos dias de hoje.

Ao professor Dr. Stélio Torquato por ter sido responsável (in)diretamente pela minha inserção nos estudos cinematográficos relacionados à literatura e ajudado na qualificação, clareando escuridões textuais.

Aos professores Tito Lívio e Gleyda Cordeiro por suas somas durante a banca de qualificação, buscando enriquecer o repertório desta tese.

À professora Rafaela de Abreu Gomes, por ter aceito o convite para a reta final do doutorado.

Ao professor Marcelo Magalhães Leitão, por ter aceito o convite para integrar a banca de avaliadores. Mais que uma honra, um orgulho, por ele ter sido um bom professor para mim, agora, voltando com outro papel.

Aos exímios professores José Américo e Lucas Porto, por terem aceito o papel importante de suplentes.

Aos professores de ensino médio Welson e Débora, por seus trabalhos no magistério me impactarem até hoje, passada mais de uma década. A mentoria personalizada de cada aluno praticada por ele, sobretudo, foi decisiva para minha melhoria de redação.

Ao docente Paulo Mosânio Teixeira Duarte, que se tornou saudade para mim por ter sido uma personalidade marcante, de mente pródiga invejável, que me impactou muito, sobretudo, em um dia que ele afirmou acreditar muito no meu potencial. Meu mestre, agradeço a você e à vida por ter me presenteado um professor dotado de uma memória cognitiva astronômica, com aulas que conjugavam muito bem a literatura e linguística (visto por muitos como caminhos contrários) e eram enriquecidas por valiosos exemplos de películas cinematográficas, músicas da MPB, bem como suas grandes

referências literárias, Machado de Assis e Augusto dos Anjos, esses, cujos poemas sabia tão bem os versos decorados para declamar a qualquer momento da aula para ilustrar e aplicar à sua explanação.

À Universidade Federal do Ceará, minha *alma mater*, no nome de Antônio Martins Filho, um homem semeador de esperanças para o povo cearense. Sou eternamente grata pela dádiva de ser consciente do projeto de atingir o universal pelo regional através da criação da UFC. O agradecimento também vai ao Centro de Humanidades 1, localizado no Benfica, bairro que faz jus ao nome, pois, por diversas vezes, estive lá, não para uma aula, mas apenas pela satisfação de me sentir muito bem naquelas paragens.

Ao trabalho de grande excelência do secretário Victor Matos de Almeida, sendo uma figura que congrega muito bem rapidez e eficiência.

Ao Luiz Inácio Lula da Silva, por acreditar e investir nas universidades públicas nas suas três gestões e ajudar que a filha única de um casal simples da periferia pudesse sonhar. Sobretudo, nessa última, quando nomeou Camilo Santana como ministro da Educação de seu governo, conseguindo angariar ainda mais conquistas para o nosso Nordeste.

Ao meu mestre radinho de pilha, objeto singular em minha vida. É singelo tal qual a doce esperança de Macabéa que, ao escutá-lo, parecia seguir Roquette Pinto quanto à ideia de que “é o animador de novas esperanças”.

À Clarice, por sua obra se comunicar tanto comigo.

Aos professores de toda a minha vida, pelas referências, pois cada um deles, ao longo de todos os anos de estudo, me constituem como uma reunião harmônica de inúmeras peças de um mosaico, em que cada um deles tem seu lugar e papel importante na grande arte da vida humana: aprender.

O figurinista que desenhou o vestido para a tela sabe que ele será visto dos ângulos mais diversos [...] O figurinista da tela não cria apenas uma indumentária. É um criador de um personagem, um criador da segunda pele do ator – e quem admira é exatamente quem está sentado como espectador (Lispector, 2018, p. 90).

RESUMO

A busca por sondar as profundezas da alma humana por Clarice Lispector (1920-1977) parece ter sido a atenção mais especial de toda a sua literatura. Ao fazer isso, lidou com o indizível, o qual se revelou visível, pelo esforço da palavra no desvelar de fatos, muitas das vezes, encobertos aos olhos da sociedade. Em geral, os escritos da autora estranham o familiar fazendo, com efeito, vir à tona questões existentes, porém ignoradas, algo que não está distante do cinema por esse, segundo Walter Benjamin, se voltar aos “pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares” (Benjamin, 1987, p.189). Uma das predileções da ficcionista foi seguir no encalço dos passos da existência do feminino e, nesse sentido, esta pesquisa se interessou pelo estudo da construção da personagem lispectoriana em faixas etárias distintas pela cinematografia onde houve uma exposição delas, de alguma forma, ocultadas pelo sistema. Isso porque há um potencial na tela grande para movimentar a pluralidade interpretativa de sentido e ampliar a percepção humana. As três adaptações fílmicas de narrativas em estudo são: *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, *O corpo* (1991), de José Antonio Garcia, e *Ruído de passos* (1996), de Denise Gonçalves. O fim visado é responder a seguinte pergunta: o ato de transposição cinematográfica faria fazer ver mulheres invisibilizadas no cinema pelo prisma do estranhamento familiar consoante tanto na poética narrativa clariciana quanto na de Walter Benjamin, permitindo refletir em torno dos porquês de suas aproximações e distanciamentos? A tese que defendemos é a de que as personagens das adaptações homônimas – Macabéa (19), Carmem (39), Beatriz (50) e Cândida Raposo (81) – atuaram em consonância com a descoberta dessas invisibilizadas do mundo feminino clariciano, com base na ideia de adaptação como repetição sem réplica, de Linda Hutcheon (2013). Partirmos da hipótese de que a arte dos irmãos Lumière, mesmo com as especificidades em torno das questões de produção social, político, estético e histórico, refletiu alguma influência da criadora na hora da adaptação. Bem como ao fato de supor que o cinema aprofundou, ainda mais, as condições socialmente despercebidas da faixa etária específica delas, reveladas por Clarice. Esperamos que este estudo contribua para futuras pesquisas interessadas na produção da escritora e nas películas que a adaptaram. A averiguação é fundamentada em nomes como: Lefevere (2007), Xavier (2003), Plaza (2003), Gomes (2005), Hutcheon (2013), Stam (2006, 2008), Candido (2005, 1977, 1988, 2011), Kadota (1997), Peixoto (2004), Benjamin (1987), Reguera (2006), dentre outros.

Palavras-Chave: Personagem; Cinema; Feminino; Descoberta; Clarice.

ABSTRACT

Clarice Lispector's (1920-1977) quest to probe the depths of the human soul seems to have been the focus of all her literature. In doing so, she dealt with the unspeakable, which became visible through the effort of words to reveal facts that were often hidden from the eyes of society. In general, the author's writings make the familiar seem strange, bringing to light existing but ignored issues, something that is not far from cinema, according to Walter Benjamin, as it returns to the "hidden details of objects that are familiar to us" (Benjamin, 1987, p.189). One of the fiction writer's predilections was to follow in the footsteps of female existence and, in this sense, this research was interested in studying the construction of Lispector's characters in different age groups through cinematography, where they were exposed in some way, hidden by the system. This is because there is potential on the big screen to stir up the interpretive plurality of meaning and broaden human perception. The three film adaptations of narratives under study are: *The Hour of the Star* (1985), by Suzana Amaral, *The Body* (1991), by José Antonio Garcia, and *Noise of Footsteps* (1996), by Denise Gonçalves. The aim is to answer the following question: would the act of cinematic transposition make invisible women in cinema visible through the prism of familiar estrangement, as seen in both Clarice's narrative poetics and those of Walter Benjamin, allowing us to reflect on the reasons for their approximations and distances? The thesis we defend is that the characters in the adaptations of the same name – Macabéa (19), Carmem (39), Beatriz (50), and Cândida Raposo (81) – acted in accordance with the discovery of these invisible women in Clarice's world, based on Linda Hutcheon's (2013) idea of adaptation as repetition without replication. We start from the hypothesis that the art of the Lumière brothers, even with the specificities surrounding issues of social, political, aesthetic, and historical production, reflected some influence from the creator at the time of adaptation. As well as assuming that cinema further deepened the socially unnoticed conditions of their specific age group, revealed by Clarice. We hope that this study will contribute to future research interested in the writer's work and the films that adapted it. The investigation is based on names such as: Lefevere (2007), Xavier (2003), Plaza (2003), Gomes (2005), Hutcheon (2013), Stam (2006, 2008), Candido (2005, 1977, 1988, 2011), Kadota (1997), Peixoto (2004), Benjamin (1987), Reguera (2006), among others.

Keywords: character; cinema; feminine; discovery; Clarice.

RESUMEN

La búsqueda por sondear las profundidades del alma humana por parte de Clarice Lispector (1920-1977) parece haber sido la atención más especial de toda su literatura. Al hacerlo, abordó lo indecible, que se reveló visible gracias al esfuerzo de la palabra en desvelar hechos que, en muchas ocasiones, permanecían ocultos a los ojos de la sociedad. En general, los escritos de la autora extrañan lo familiar, sacando a la luz cuestiones existentes, pero ignoradas, algo que no está lejos del cine, ya que, según Walter Benjamin, este se centra en “los detalles ocultos de objetos que nos son familiares” (Benjamin, 1987, p.189). Una de las predilecciones de la escritora era seguir los pasos de la existencia femenina y, en este sentido, esta investigación se interesó por el estudio de la construcción del personaje lispectoriano en diferentes franjas etarias a través de la cinematografía, donde se las exponía, de alguna manera, ocultas por el sistema. Esto se debe a que la gran pantalla tiene el potencial de dinamizar la pluralidad interpretativa del significado y ampliar la percepción humana. Las tres adaptaciones cinematográficas de las narrativas estudiadas son: *La hora de la estrella* (1985), de Suzana Amaral, *El cuerpo* (1991), de José Antonio García, y *Ruido de Pasos* (1996), de Denise Gonçalves. El objetivo es responder a la siguiente pregunta: ¿el acto de transposición cinematográfica haría ver a las mujeres invisibilizadas en el cine a través del prisma del extrañeza familiar, tanto en la poética narrativas poéticas de Clarice como en la de Walter Benjamin, permitiendo reflexionar sobre los motivos de sus acercamientos y distanciamentos? La tesis que defendemos es que los personajes de las adaptaciones homónimas —Macabéa (19), Carmen (39), Beatriz (50) y Cândida Raposo (81)— actuaron en consonancia con el descubrimiento de estas invisibilizadas del mundo femenino clariciano, basándose en la idea de adaptación como repetición sin réplica, de Linda Hutcheon (2013) . Partimos de la hipótesis de que el arte de los hermanos Lumière, incluso con las especificidades en torno a cuestiones de producción social, política, estética e histórica, reflejó cierta influencia del creador en el momento de la adaptación. Así como el hecho de suponer que el cine profundizó aún más las condiciones socialmente desapercibidas de su grupo de edad específico, reveladas por Clarice. Esperamos que este estudio contribuya a futuras investigaciones interesadas en la producción de la escritora y las películas que la adaptaron. La investigación se basa en nombres como: Lefevere (2007), Xavier (2003), Plaza (2003), Gomes (2005), Hutcheon (2013), Stam (2006, 2008), Candido (2005, 1977,

1988, 2011), Kadota (1997), Peixoto (2004), Benjamín (1987), Reguera (2006), entre otros.

Palabras-claves: personaje; cine; femenino; descubrimiento; Clarice.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 - O apoio de Clarice ao elenco de teatro para a peça <i>Perto do coração selvagem</i> de 1965..... | 139 |
| Figura 2 - Personagem Janair em cena do filme <i>Apaixão segundo G.H</i> de 2024..... | 140 |
| Figura 3 - Cartaz do filme <i>O livro dos prazeres</i> de 2020..... | 142 |
| Figura 4 - Cena da Minissérie <i>Feliz Aniversário</i> de 1994..... | 144 |
| Figura 5 - Capa do DVD <i>Clandestina Felicidade</i> de 1998..... | 146 |
| Figura 6 - Capa de DVD <i>A hora da estrela</i> (2013)..... | 149 |
| Figura 7 - Capa do DVD do <i>O Corpo</i> (1991)..... | 153 |
| Figura 8 - Cena inicial do curta <i>Ruído de passos</i> de 1996..... | 155 |
| Figura 9 - Parafusos expostos na vitrine..... | 159 |
| Figura 10 - Gato de cor malhada come os restos de um pretenso rato morto..... | 161 |
| Figura 11 - Macabéa e um cego em uma lanchonete..... | 161 |
| Figura 12 - Macabéa, próxima ao capim, desfalece no asfalto..... | 166 |
| Figura 13 - Primeira cena do filme de Suzana Amaral, com <i>voz in off</i> , de Tavares de Borba..... | 167 |
| Figura 14 - O reflexo de moscas em uma janela quebrada após Macabéa se pentear.. | 168 |
| Figura 15 - Macabéa penteia seu cabelo diante de uma janela..... | 169 |
| Figura 16 - Macabéa diante do espelho toca o próprio rosto..... | 171 |
| Figura 17 - Macabéa datilografa na máquina de escrever..... | 175 |
| Figura 18 - Macabéa trocando de roupa debaixo do lençol..... | 176 |
| Figura 19 - Macabéa penteia o cabelo..... | 176 |
| Figura 20 - Macabéa no provador em seu vestido azul idílico..... | 177 |
| Figura 21 - Macabéa passa diante de lambe-lambe na hora da foto de Olímpico..... | 179 |
| Figura 22 - Macabéa toca o próprio corpo na busca por satisfazer-se sexualmente..... | 181 |
| Figura 23 - Macabéa come cachorro-quente no escritório..... | 183 |
| Figura 24 - Macabéa em um metrô lotado no meio de dois rapazes que dialogam..... | 184 |
| Figura 25 - Macabéa reparando o odor viril..... | 184 |
| Figura 26 - O batom desengonçado de Macabéa..... | 185 |
| Figura 27- Macabéa, na contramão, em um viaduto..... | 185 |
| Figura 28 - Macabéa soltando seu cabelo pela primeira vez..... | 187 |
| Figura 29 - Carmem, Beatriz e Xavier em uma refeição..... | 189 |
| Figura 30 - Carmem, Beatriz e Xavier e a comida sobre a cama..... | 190 |

| | |
|---|------------|
| Figura 31 - Carmem e Beatriz em clima romântico..... | 190 |
| Figura 32 - Carmem e Beatriz prestes a assassinar Xavier..... | 191 |
| Figura 33 - Carmem liga o aparelho..... | 193 |
| Figura 34 - Carmem e Beatriz na cozinha ouvindo rádio..... | 193 |
| Figura 35 - Os vestidos de Carmem e Beatriz..... | 199 |
| Figura 36 - Carmem e Beatriz em suas roupas do dia a dia..... | 200 |
| Figura 37- Carmem e Beatriz esperam Xavier fantasiadas..... | 203 |
| Figura 38 - Carmem, Beatriz e Xavier saem do cinema..... | 204 |
| Figura 39 - Carmem e Beatriz fazem compras em Sex Shop..... | 205 |
| Figura 40 - Insetos em estado de acasalamento..... | 209 |
| Figura 41 - Cavalo observado por Dona Cândida..... | 210 |
| Figura 42 - Pessoas aprisionam o cavalo há pouco visto por D. Cândida..... | 211 |
| Figura 43 - A música ouvida por Dona Cândida no toca-discos..... | 213 |
| Figura 44 - Cândida Raposo toca o próprio corpo..... | 215 |
| Figura 45 - Dona Cândida consulta médico..... | 219 |
| Figura 46 - Cândida Raposo na cama em processo de masturbação..... | 220 |

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 18 |
| 2 | A DESCOBERTA NAS PÁGINAS LITERÁRIAS DE LISPECTOR..... | 25 |
| 2.1 | Do anonimato à visibilidade: sobre um estranho achado na literatura do Brasil | 25 |
| 2.1.1 | <i>A tradução do indizível em Clarice: um descortinar de epifania.....</i> | <i>35</i> |
| 2.2 | A pesquisa tornada visível: o estado da arte em meio ao mundo científico..... | 41 |
| 2.3 | A criação de personagem pela via da narração para descobrir mundos..... | 47 |
| 2.3.1 | <i>Clarice no encalço dos passos da vida feminina: invisibilizadas, emudecidas e interditas.....</i> | <i>53</i> |
| 2.4 | Ela não sabe gritar: o invisível e inarrável no mundo de Macabéa..... | 63 |
| 2.5 | Os corpos (não) falam de intimidade: a <i>via crucis</i> do mundo de Carmem, Beatriz e Cândida Raposo..... | 73 |
| 3 | A LITERATURA DE CLARICE À LUZ DO CINEMA DIANTE DA DESCOBERTA DO MUNDO..... | 89 |
| 3.1 | O mundo de ‘instante já’ descoberto pelo ‘olhar de câmera’ clariciano: a visibilidade do invisível cinematográfico na autora..... | 89 |
| 3.2 | Clarice à procura do encoberto em diálogo com ocultos familiares da perspectiva benjaminiana..... | 98 |
| 4 | O MUNDO DA LITERATURA DESCORTINADO NAS GRANDES TELAS: TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO, PERSONAGEM..... | 104 |
| 4.1 | Quanto ao Cinema: projeção de uma arte narrativa audiovisual..... | 104 |
| 4.2 | Literatura e cinema: artes próximas desde que o trem dos irmãos Lumière cruzou as telas..... | 112 |
| 4.3 | A via crucis da construção da personagem na literatura e no cinema..... | 120 |
| 4.4 | O cineasta e seu ofício de tradutor: da adaptação, reescritura e fidelidade de um construtor das páginas para as telas..... | 124 |
| 4.5 | Registro dos fatos antecedentes: um breve panorama da autora recontada pelas mídias audiovisuais..... | 131 |
| 4.5.1 | <i>Das obras fílmicas estudadas: um panorama pelo fio de suas idades.....</i> | <i>142</i> |
| 4.5.2 | <i>Macabéa do livro para a tela de cinema: algumas considerações à figura onipresente de Rodrigo S.M. no cinema.....</i> | <i>150</i> |
| 5 | O SUBMUNDO (IN)VISÍVEL NA TELA GRANDE: DA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS..... | 157 |

| | | |
|--------------|--|------------|
| 5.1 | A ‘fotografia muda’ da jovem Macabéa: estrela que (não) grita no cinema..... | 157 |
| 5.1.1 | <i>A Macabéa fílmica por meio da música.....</i> | 163 |
| 5.1.2 | <i>A Macabéa fílmica e seu figurino.....</i> | 166 |
| 5.1.3 | <i>A Macabéa fílmica: cenários, posturas e gestos.....</i> | 171 |
| 5.2 | No meio da vi(d)a de Carmen e Beatriz tinha sua crucis: corpos divididos entre a cama e a mesa no cinema..... | 179 |
| 5.2.1 | <i>Carmem e Beatriz fílmicas por meio da música.....</i> | 183 |
| 5.2.2 | <i>Carmem e Beatriz fílmicas e seus figurinos.....</i> | 188 |
| 5.2.3 | <i>Carmem e Beatriz fílmicas: cenários, posturas e gestos.....</i> | 193 |
| 5.3 | O ruído de Cândida Raposo com seus mudos fogos de artifício: os passos da velhice no cinema..... | 197 |
| 5.3.1 | <i>Cândida Raposo fílmica por meio da música.....</i> | 200 |
| 5.3.2 | <i>Cândida Raposo fílmica e seu figurino.....</i> | 203 |
| 5.3.3 | <i>Cândida Raposo fílmica: cenários, posturas e gestos.....</i> | 206 |
| 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 210 |
| | REFERÊNCIAS..... | 214 |

1 INTRODUÇÃO

“Estranho-me como se uma câmera de cinema estivesse filmando meus passos e parasse de súbito, deixando-me imóvel no meio de um gesto: presa em flagrante” (Lispector, 2020f, p.74)¹.

O anúncio da primeira adaptação de *A hora da estrela* para quadrinhos, pela Rocco, no início do segundo semestre de 2025, salta à vista em uma rápida pesquisa pelo mais recente exemplo de atualidade de Clarice Lispector no âmbito da adaptação². A partir desse feito, parece que não apenas o ineditismo como também a visibilidade da autora por aqueles que, deliberadamente ou não, visam atenuar a má fama de hermética da autora estão em jogo. O novo suporte inovador, que partiu da roteirização de Leticia Wierzchowski acompanhada da arte de Line Lemos, ainda sugere a intenção de mostrar talvez a mais invisibilizada personagem clariciana por uma outra lente que reconta essa novela clássica de Clarice Lispector através de outras cores, traços e lirismos distanciados um pouco, pela primeira vez, da imagem imortalizada e icônica da figura cinematográfica de Marcélia Cartaxo, legado desde 1985.

Ao lançar luz sobre essa questão, o foco desta pesquisa é estudar a construção de personagens femininas invisibilizadas da ficcionista Clarice Lispector (1920-1977) no cinema. As idades diferentes dos distintos seres ficcionais desta averiguação foi o fio condutor de análise escolhido para dar ênfase ao que é objetivado: obter um traçado panorâmico do “ser mulher” em cada fase de sua vida, a fim de compreender a condição feminina, em distintos contextos, e vinda à tona, através de expressões artísticas que aguçam o captar perceptivo de leitores e espectadores. Os filmes examinados são *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, *O Corpo* (1991), de José Antonio Garcia, e *Ruído de Passos* (1996), de Denise Gonçalves, em relação às produções homônimas claricianas. A finalidade é verificar a influência da autora na sétima arte³, haja vista o hábil processo de adaptação literária envolver, geralmente, a captura da essência da obra original.

A propósito, acerca de invisibilidade, a temática central desta pesquisa, cabe uma definição didática. Entendemos e trabalhamos com essa noção partindo do

¹ Passagem extraída do livro *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector (2020f, p.74).

² <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2025/08/17/a-hora-da-estrela-e-a-primeira-obra-de-clarice-lispector-adaptada-para-os-quadrinhos-confira-trechos-exclusivos.ghtml>. Acesso em 21 ago. 25.

³ O termo ‘sétima arte’ é tido como inapropriado e, até mesmo pejorativo para se referir ao cinema, contudo, quando a cinematografia surgiu no final do século XIX, com os irmãos Lumière, já estavam em voga outras artes (música, dança, pintura, escultura, teatro, literatura) e, essa nomenclatura cunhada por Ricciotto Canudo – autor do *Manifesto das artes* –, preconiza que essas outras coexistem nessa “arte plástica em movimento”.

contraponto que estabelece com o vocábulo invisível. Enquanto o primeiro é um substantivo da nossa língua, referindo-se ao ato de nomear tudo ao nosso redor, impondo-se uma condição ou estado ao ser nomeado como se indexasse – conforme a qualidade ou o poder a ele intrínseco – o segundo, é um adjetivo que parte do traço distintivo de um sujeito ou objeto, no caso, não é permitido ver por esse não ser detectável pela luz, condição imprescindível para se ver.

A literatura clariciana (investida em desvelar o mundo estranho familiar) dialoga com o cinema por essa também ser uma arte incumbida de revelar os “pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares” (Benjamin, 1987, p.189) do mundo. Tendo em vista as similitudes de ambas as artes no âmbito do cotidiano produzido por um olhar alienígena que tudo estranha⁴, o presente estudo visa defender e confirmar a tese de que as personagens claricianas, situada em fases de vida diferentes, – Macabéa, Carmem, Beatriz e Cândida Raposo – atuam nas adaptações homônimas fílmicas em consonância com o propósito dessa autora: a descoberta do mundo da condição feminina. Isto porque os cineastas estudados teriam traduzido em seus atos artísticos libertos o “ser mulher”, sem desconsiderar o “olhar filmador” da essência da literatura autoral – dotada de epifania – que, *a priori*, as captara, e cristalizou instantes, como um registro fotográfico, que captura momentos incapazes de serem descritos em palavras.

Esta investigação nasceu da curiosidade por compreender como a mulher – que permeia boa parte das páginas literárias da ficção clariciana – foi figurativizada no cinema para denunciar violência simbólica, estigmatização de gênero, repreensão, quebra de paradigmas, dentre outras questões. Diga-se de passagem, que o feminino tem um potencial forte dentro da obra da escritora pernambucana povoada, em sua maioria, por essa figura. Não à toa, ser “considerada como uma das grandes colaboradoras na abordagem do imaginário feminino e suas relações interpessoais” (Lima; Moraes, 2012, p. 353).

Com isso, identificar as relações de proximidades e distanciamentos na transposição para o audiovisual da grande tela, considerando o cineasta e suas especificidades, ajuda a entender em que medida as adaptações homônimas se correspondem e quando vão além das representações discursivas do universo feminino presente nos textos *A hora da estrela* (1977) e *A via crucis do corpo* (1974),

⁴ Cf. Curi, 2001, p. 24.

especificamente, os contos “O corpo” e “Ruído de passos”, de Lispector. Busca-se também compreender as duas formas artísticas na passagem do indizível ao dizível pela capacidade de redescobrir e tornar patente detalhes do estranho mundo familiar da condição feminina.

O fato de perceber, recorrentemente, a busca da expressão da condição humana através do indizível nos textos claricianos e a busca do cinema em fazer ver o invisível levou à decisão de selecionar obras claricianas que apresentassem, supostamente, uma proposta mais realista e que trouxessem o ser ficcional feminino em uma faixa etária específica para serem vistas à luz do cinema. Desse modo, a atenção se voltou para a jovem Macabéa, uma vez que lhe faltava vocação para ser mulher, definindo-se pela impossibilidade de gritar, às meias-idades de Carmem e Beatriz que são subservientes ao corpo guloso de Xavier por comida e sexo, e à idosa Cândida Raposo, com sua sexualidade feminina senil reprimida.

A escolha do *corpus* desta pesquisa ainda se justifica porque, ao consideramos a capacidade ficcional de mediar o visível e o invisível da teoria de Foucault (2009), entendemos que as duas expressões artísticas (a literatura clariciiana e a visada cinematográfica) funcionam como tal. Ou seja, o nosso interesse é centrado no desafio da máquina de cinema⁵ em fazer ver a poética do indizível clariciiana presente nessas duas produções, cujo tipo de narrar mira a “descoberta da realidade”. Primeiro, porque a coletânea do livro *A via crucis do corpo*, de onde extraímos os dois contos, consiste em histórias contundentes e um pouco tristes “que realmente aconteceram” mediante a “descoberta do mundo-cão” pela autora, as quais desnudam o tema do sexo sobre a ordem do desejo de mulheres através da captação do indizível. E, segundo, com relação ao desafio de narrar o inarrável de uma estrela apagada na multidão quando buscou traduzir, em palavras, o “relance [n]o sentimento de perdição” de Macabéa, uma “fotografia muda” em *A hora da estrela*. Então, esse recorte temático mobilizado por nossa pesquisa possibilitaria alcançar o seu trabalho em torno da condição feminina, uma vez que ao criar condições pelas vias oblíquas do interdito, o olhar clariciano capta os detalhes mais sutis do cotidiano e sua epifania de visão lúcida se manifesta.

⁵ Termo criado neste trabalho para designar toda a capacidade da sétima arte, através de mecanismos próprios, de expressar-se artisticamente.

Para se chegar a essas questões científicas, a pesquisadora que encetou esta investigação passou por uma experiência singular e decisiva. Na fase inicial de sua graduação em Letras pela UFC, o primeiro contato com a escritora esfíngica⁶ se deu numa disciplina optativa de Tópicos de Literatura Brasileira, em 2011. Era uma cadeira ministrada pelo professor Teoberto Landim, e seu método avaliativo consistia em seminários acerca de contos nacionais. Num deles, uma jovem cujo nome nunca será esquecido, Hermínia Paiva, nos apresentou, com muito ímpeto, o conto “O primeiro beijo”, de Clarice. O contato curto, breve – como, via de regra, costuma ser essa carícia para os iniciantes – foi muito arrebatador. Dali em diante o estranhamento, diante da quebra de expectativa advinda da leitura preditiva do título feita por aquela mediadora, engatou os passos embrionários para o projeto de doutorado que se desenharia no futuro. De fato, “sem saber, eu ia viver um prazer da descoberta teórica e crítica” (Nolasco, 2020, p.196). O percurso acadêmico, dando continuidade aos estudos, desdobrou-se em Especialização e Estudos em Cinema na Universidade Estadual do Ceará - UECE. Foi quando resolvemos unir as interfaces de ambas no mundo conciliador da Literatura Comparada. Dali, percebemos que desde a pós *lato sensu*, tínhamos uma predileção pelo feminino e, além disso, fomos notando que Clarice, de certa maneira, como “reivindicadora de direitos”⁷, trazia à tona, também, um desvelar de mundo com seres invisíveis a se descobrir como, por exemplo, Macabéa e Janair.

Um levantamento de estudos anteriores, inseridos na área temática Literatura e Cinema, encontrou um cenário escasso de trabalhos acadêmicos em torno do expediente de estudo ao redor do *corpus* escolhido para a análise, a que nos propúnhamos. Percebemos uma carência acerca do pensar a condição feminina, pelo viés do aparato do cinema, em sua capacidade de fazer ver a imagem ausente de algo, na tela grande, através de mecanismos técnicos próprios, tornando-a, com efeito, presente. Através disso, a chancela científica dada pela revisão de literatura proporciona uma reflexão sobre os papéis ocupados pela mulher na sociedade, em face da construção sócio-histórico-cultural

⁶ A fim de esclarecer a escolha por se referir à Clarice Lispector como “esfíngica” – mesmo sendo amplamente consagrada pela crítica e estudada pelo meio acadêmico – deve-se ao fato de julgarmos que, mesmo diante das numerosas tentativas que buscam desvendar o sentido de sua obra, não se perde a capacidade de permanecer intacta os seus mistérios. Seria um sentimento similar ao sentido pelo enunciador da crônica “A descoberta do mundo”: ao demonstrar surpresa ao tomar conhecimento de tudo acerca dos “fatos da vida” sem deixar de permanecer incólume a sensação de que a ela lhe foi possível conhecer apenas o que era tangível.

⁷ Cf. LISPECTOR, 2020c, p. 143.

a ela impostas em fases de suas existências, os quais, muitas vezes camuflados, são urgentes de serem desvelados e revelados ao mundo da tradução da imagem cinematográfica.

Além disso, cabe grifar o entendimento de que as marcas poéticas dos cineastas se tornam independentes das obras, segundo Marínes Kunz (2003): “[...] as escolhas do criador do filme, que pode eleger uma focalização diferente daquela instituída na narrativa literária” (Kunz, 2003, p. 44). O outro pressuposto parte da concepção de adaptação. Que, para Linda Hutcheon, consiste em “repetição, porém repetição sem replicação” (Hutcheon, 2013, p. 28). Ou seja, uma obra embora mantenha sua imagem vinculada àquela da qual proveio, suscita olhá-la, com certa autonomia, por carregar particularidades próprias.

A partir desses princípios, engendramos a seguinte hipótese: as páginas claricianas – que construíram as figuras da imagem feminina e do narrador – dialogam com a tradução empregada nas grandes telas, através de mecanismos próprios do cinema, e esses obedecem a questões sociais, políticas, estéticas e históricas de sua produção cinematográfica. Outra suposição é a de que o cinema permite descobrir faces ocultas dessas personagens associadas ao biológico e às suas imagens construídas socialmente em torno do “ser mulher”, as quais a pena criativa de Lispector esboçou.

Quanto à metodologia escolhida para estudo do *corpus*, primeiramente, recorreremos às obras claricianas e, em seguida, sua adaptação homônima correspondente. Nessa última etapa, mecanismos da arte cinematográfica, como, por exemplo, fotografias, ângulos e movimentações de câmera, espaço, trilha sonora, figurino, dentre outros, são estudados para contribuir na identificação da construção da personagem concebida para as telas, os quais acreditamos possuir rastros de um diálogo com a obra clariciana. Tal *modus operandi* – iniciado pelo processo de leitura e análise da literatura e, depois, da fílmica – fornece uma melhor compreensão e contextualização do objeto analisado.

Justificamos que esta pesquisa percorre um caminho metodológico inesperado por não optar, com primazia, na adaptação fílmica e estudos da tradução, pois, uma vez entendido que buscamos perceber a temática do estrangeiro, um traço tão característico da escrita clariciana no cinema – e que chamamos aqui de *cine-maquinarío pró estranhamento*, partindo da óptica benjaminiana – percebemos que apenas focar a adaptação fílmica não daria conta de explorar as mulheres invisibilizadas. Por isso, partir

da produção de estranhamento primeiramente na escritura excêntrica clariciana, foi considerado indispensável para encabeçar o processo.

Tivemos como objetivo geral investigar as existências invisibilizadas das personagens femininas Macabéa, Carmen, Beatriz e Cândida Raposo na obra de Clarice para percebê-las em diferentes fases de vida nas quais se encontram nos filmes adaptados *A hora da estrela* (1985), *O corpo* (1991) e *Ruído de passos* (1996) a partir da poética do “fazer ver” dos diretores que encetaram, partindo da perspectiva teórica do cinema benjaminiano.

No que diz respeito aos objetivos específicos deste estudo, buscamos identificar elementos da invisibilidade das personagens femininas Macabéa, Carmen, Beatriz e Cândida Raposo analisadas a partir da performance narrativa manifestada na obra literária. Verificamos também como a obra fílmica explorou tais recursos. Averiguamos, ainda, de que forma *A hora da estrela* (1985), *O corpo* (1991) e *Ruído de passos* (1996) desenvolveram suas narrativas a ponto de perceber a in(ter)dependência da obra e, ao mesmo tempo, uma relação dialógica e intertextual entre páginas e telas de projeção. Por fim, pretendemos descrever as saídas, isto é, os artifícios de que a área cinematográfica se utilizou, a exemplo da imagem, do som e da montagem, para a releitura da invisibilização (permanência ou ausência) do texto literário para as adaptações fílmicas.

Este estudo está organizado em quatro capítulos. No primeiro, apresentamos o mundo ficcional de Lispector na esfera do seu narrar indizível, de suas personagens femininas e em torno do contexto de sua estreia na Literatura Brasileira. Damos uma atenção especial às obras claricianas em estudo: *A hora da estrela* (1977), “O corpo” (1974) e “Ruído de passos” (1974). Na ocasião, também apresentamos o processo de chegada ao nosso estado da arte, a fim de sinalizar as perspectivas lançadas em torno do *corpus* analítico de nosso estudo.

Quanto ao nosso segundo capítulo, é diretamente dedicado ao empreendimento de um caminho para além dos estudos de transposição para a grande tela. Nessa ocasião, exibimos as relações entre a produção literária de Lispector e a arte cinematográfica, por um ponto em comum observado e correspondente ao narrar clariciano, epifânico em sua essência, com um dos ideais da arte da cinematografia: o registro da descoberta do mundo instantaneamente. Além disso, grifamos consonâncias

entre Clarice e a sétima arte através da perspectiva benjaminiana do estranhamento de ambos.

Em nosso terceiro capítulo, há uma incursão na teoria dos Estudos da Tradução e da Literatura Comparada, focalizando a narrativa fílmica, a construção de uma personagem cinematográfica⁸ e a relação entre literatura e cinema, paralela às questões como reescritura, tradução, adaptação e fidelidade. Além disso, fazemos uma exposição das obras fílmicas em estudo por um panorama geral que contempla o fio condutor intergeracional em torno do ser mulher: da juventude à velhice, a fim de conhecer as personagens em estudo, de distintas faixas etárias, de forma integrada, uma vez que sinalizam distintos momentos da condição humana feminina ao longo da vida.

O quarto, consiste em nossa análise. Nele, apresentamos as adaptações de Suzana Amaral, José Antonio Garcia e Denise Gonçalves, autores das narrativas selecionadas para as grandes telas, destacando as escolhas estéticas desses cineastas, principalmente, como cada personagem foi projetada por esse diretor para traduzir Lispector na linguagem audiovisual. Nessa fase, os comportamentos dos dois suportes narrativos é visto enquanto fenômenos a serem averiguados para estabelecer pontos de aproximação e distanciamento.

A pesquisa visa contribuir com as reflexões em torno da inesgostabilidade da literatura clariciana, através da dinamicidade da arte cinematográfica, enquanto procedimento de investigação científica das questões de gênero e representação do feminino. As investidas deste estudo visam oportunizar, igualmente, mergulhar na atualidade do legado literário da escritora pernambucana, através de cineastas que descobriram no campo virgem de seu legado literário – rico de plurissignificações – uma possibilidade interpretativa para projetá-la, haja vista que apreendê-la, em sua totalidade, seria “a prova do erro”⁹.

⁸ Ao longo desta tese, temos ciência de que uma personagem fílmica é uma construção coletiva, ou seja, há o trabalho do figurinista, do fotógrafo, do editor, do roteirista, do sonoplasta, dentre outros. No entanto, para este trabalho, mencionamos no corpo do texto os trabalhos dos cineastas, deixando a cargo das referências a apresentação da ficha técnica de cada produção.

⁹ A propósito da “prova do erro”, expressão clariciana extraída de um dos contos mais misteriosos da escritora “O ovo e a galinha”, cabe tomar nota de que nos referimos ao desafio que é estudar Clarice, seja para críticos ou acadêmicos, uma vez que a compreensão humana é limitada e, portanto, incapaz de fornecer ao homem a totalidade dos mistérios e da infinitude da vida.

2. A DESCOBERTA NAS PÁGINAS LITERÁRIAS DE LISPECTOR

“Pensava que livro era como árvore, como bicho – coisa que nasce. Não sabia que havia um autor por trás de tudo. Quando descobriu disse: *Eu também quero*.” (Lispector, 2020, p. 142)¹⁰.

Este capítulo joga luzes sobre o mundo ficcional de Lispector na esfera do seu narrar indizível, de suas personagens femininas e em torno da conjuntura do seu nascer para as nossas letras nacionais, a partir dele se permite ver a natureza literária da autora com relação aos escritores da mesma época. Além disso, a abordagem dá a conhecer o mapeamento de revisão que verificou o estado da arte para esta investigação e apresenta as obras literárias em estudo, sinalizando os nossos horizontes de análise.

2.1 Do anonimato à visibilidade: sobre um estranho achado na literatura do Brasil

“Mas era tão infamiliar o silêncio e sua combinação branca, que subitamente como se ela própria não tivesse sentido a espera, moveu-se e continuou a viver em outro meio, fácil e ligeiro entre as construções quietas” (Lispector, 2021, p.84)¹¹.

Este tópico versa sobre o caráter excêntrico do narrar de Lispector associado ao seu nascimento literário no Brasil do início dos anos 40 (século XX). Com base em alguns estudiosos, analisamos a estranheza do seu fabular a partir de sua revelação no período em questão, visto que conhecer sua gênese aponta para a sua verve literária.

O ano era 1944. Havia a notícia do surgimento de um novo nome literário feminino cercado por um estranhamento por parte de um dos críticos literários mais conceituados da época, Sérgio Milliet, no *Diário Carioca* de 15 de janeiro da época referida. As primeiras impressões, no calor da hora, eram acompanhadas de um sentimento de “alegria da descoberta” quanto àquela obra diferenciada. Instaurava-se, a partir dali, um *frisson* no palco da Literatura Brasileira. À guisa de curiosidade, segue uma parte dessa publicação, na qual se revelam detalhes de seu comportamento diante de tal achado literário, de uma pessoa, até então, anônima:

Raramente tem o crítico a alegria da descoberta (...) Quando porém o autor é novo há sempre um minuto de curiosidade intensa – o crítico abre o livro com vontade de achar bom, lê uma página, lê outra, desanima, faz nova tentativa, mas qual! As descobertas são raras mesmo. Pois desta feita fiz uma que me

¹⁰ Passagem do livro *Outros escritos*, de Lispector (2020c, p.142). Integra a seção ‘Clarice entrevistada’. Refere-se ao depoimento da autora ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1976.

¹¹ Fragmento da obra *O Lustre*, de Clarice Lispector (2021, p.84).

enche de satisfação. (...) Diante daquele nome estranho e até desagradável, pseudônimo sem dúvida, eu pensei: mais uma dessas mocinhas que principiam 'cheias de qualidade', que a gente pode até elogiar de voz viva, mas que morreriam de ataque diante de uma crítica séria. (...) Ia enterrar o volume na estante, quando, acordada a consciência profissional, lê ao acaso a página 160 e acha-a excelente: sóbria e penetrante. A continuação da leitura não o decepçiona (Milliet, 1981, p. 27).

A personalidade literária a que nos referimos é Clarice. Tratava-se de uma aparição debutante expressiva, como assevera veementemente a jornalista Jurema Finamour, “não temos registro de estreia mais sensacional” (Finamour *apud* Moser, 2017, p. 162) aspecto que o depoimento de Milliet confirma no periódico. Os reflexos do estranhamento gerado na crítica e nos primeiros leitores daquele tempo em torno do seu primeiro romance acompanhariam a autora durante muito tempo. Tanto assim que esse crítico é lembrado na “entrevista-testamento” da escritora, concedida ao Programa *Panorama*¹², da Tv Cultura: “é um nome que, quando escrevi meu primeiro livro, Sérgio Milliet (eu era completamente desconhecida, é claro) disse: “*Essa escritora de nome desagradável, certamente um pseudônimo...*”. Não era, era o meu nome mesmo” (Lispector *apud* Lerner, 2007, p.20).

A estranheza em face da inédita Lispector se justificava por seu sobrenome ser o de uma imigrante: era uma eslava nascida no Leste Europeu. Biograficamente falando, era uma estrangeira que aportou no território brasileiro em idade ainda muito tenra. Quanto a isso, a própria autora fazia questão de esclarecer sempre: sua nacionalidade era brasileira, apesar das circunstâncias de seu nascer. Na crônica de sua autoria intitulada “Explicação de uma vez por todas”, em resposta a leitores cercados de dúvidas quanto à sua verdadeira origem e desdobramentos da vida na nova nação, isso se encontra manifesto, com minúcias:

Nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchetchelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou o Brasil, ainda não haviam decidido (...) Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade. Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. (...) Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil

¹² Tratava-se de um programa diário transmitido pela TV Cultura de São Paulo nos anos 1970. Por entendermos que esse depoimento é de peso para os estudos claricianos, e cercado por uma aura de suspense e mistério, sendo revelado apenas após seu falecimento (a pedido da escritora), é que o tratamos como “Entrevista-Testamento”. Pois, gravado em 1º de fevereiro de 1977, só iria ao ar dias depois de sua morte, que ocorreria em 9 de dezembro daquele mesmo ano.

é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira (...) E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá (Lispector, 2018, p. 343).

A partir daqui, então, a consideraremos como escritora pernambucana, uma vez que foi lá que sua identidade foi engendrada. Inclusive, não restam dúvidas de seu renome e consagração na nossa literatura nacional, como bem confirma o historiógrafo literário Afrânio Coutinho, “estilisticamente, Lispector está no primeiro plano dos escritores brasileiros” (Coutinho, 1986, p. 530).

Retomando o contexto de estreia da autora, o caráter excêntrico do romance *Perto do coração selvagem*¹³, doravante PCS – publicado em 1943 pela editora A Noite – também é flagrado no comentário do escritor mineiro e amigo da escritora, Lúcio Cardoso. Na fala, o autor de *Crônica da casa assassinada* dá destaque à voz autoral feminina de Lispector associando-a, em importância e impacto, à outra aparição que saltara aos olhos da crítica anteriormente: Rachel de Queiroz. Falamos da obra inaugural da autora sobre a grande seca histórica na terra alencarina, onde a mulher nordestina representada pelo empoderamento *avant la lettre* de Conceição, é tão forte quanto a personalidade indômita de Joana, protagonista da obra inicial de Clarice. A constatação disso é o fato dos romances de ambas terem sido laureados pelo Prêmio da Fundação Graça Aranha (Queiroz, em 1931; e Lispector, em 1944), concedido apenas a revelações literárias cujas obras apresentavam uma tônica de originalidade¹⁴:

Dos nomes femininos, creio que nenhum se compara ao da Sra. Clarice Lispector, cuja estréia há pouco, parece-me em certo sentido tão importante e avassaladora quanto o foi no passado o da Sra. Raquel de Queiroz, com o seu sempre lembrado e inimitável “O quinze”. Não que a Sra. Clarice Lispector tenha se debruçado sobre um drama coletivo ou uma tragédia oriunda de uma chaga da natureza. Poucas vezes temos visto um tão exacerbado individualismo, uma tão lenta e obstinada sondagem do seu próprio eu, como o faz a autora de – Perto do coração selvagem. Deste mundo essencialmente feminino, cheio de imagens, de sons, de claridades azuis, brancas e esverdeadas, de folhas novas e manhãs ainda cheirando a mato, Clarice Lispector consegue nos transmitir uma imagem poderosa e viva (Carelli, 1988, p.44-45).

¹³ Benedito Nunes (1989) divide a recepção da literatura clariciana, em vida, em duas etapas. A primeira, introduzida por PCS, em que foi descoberta apenas por críticos e escritores. Em 1959, se iniciaria uma nova, com a publicação dos contos de *Laços de Família*, em que alcançava o público universitário, seguida pelo interesse pelos romances *O Lustre* (1944), *A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no escuro* (1961). Haveria uma terceira: estabelecida após sua morte. Os livros *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978), para o crítico, constituem um diálogo com toda a produção romanesca da autora.

¹⁴ Cf. Informações da capa do jornal *A manhã*, de 13 de outubro de 1943/Hemeroteca Digital, presente no site do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2017/03/>. Acesso em: 17 jun. 2024.

Além de Milliet, naquele mesmo ano, Antonio Candido apresenta o ensaio “No raiar de Clarice Lispector”. Nele, o crítico reconhece a aventura linguística empreendida pela autora, fato que se reflete na autenticidade de sua literatura. Para ele, a estreante, dentro da linha subjetiva, confere a mesma dramaticidade, comumente esperada apenas ao enredo, ao manejo do idioma:

É desta maneira que Clarice Lispector procura situar o seu romance. O seu ritmo é um ritmo da procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder o seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o trecho (Candido, 1977, p.129).

Há que se saber que o romance clariciano, de 1943, emergia na cena literária do Brasil em meio a narrativas predominantemente encenadas no sertão do Nordeste. Além do destaque já mencionado à autora de *Memorial de Maria Moura*, havia o escritor Graciliano Ramos, cuja obra *Vidas secas* (1938) expunha o sol escaldante, atingindo tanto a aridez da terra como a vida árida de suas personagens. Yudith Rosenbaum destaca que o livro da autora passava ao largo do movimento desses seus contemporâneos:

Em relação aos anos 40, quando a Clarice estreia com o romance *Perto do coração selvagem*, a sua literatura se diferencia bastante dos contemporâneos da época – exemplo: Jorge Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz (e outros autores da época) – todos eles brilhantes – e que desvendavam [...] o sertão desconhecido do interior do Brasil, denunciavam suas mazelas, suas desigualdades. A Clarice – com aquele olhar estrangeiro – opta em mergulhar em outros sertões, tão desconhecidos quanto – os sertões da alma humana (território muitas vezes sombrio, desviante, transgressor e avesso aos padrões de normalidade, do bom senso) (Rosenbaum, 2020)¹⁵.

A partir dessa observação da estudiosa, entendemos que a matéria-prima da realidade regional se tornou universalidade nas mãos estéticas da autora, uma vez que fez avultar o apoderamento e a mobilização de outro caminho de sertão. O interesse era desbravar os recantos insondáveis e inabitáveis da alma humana. Havia outros nomes de uma prosa mais voltada ao subjetivo que coexistiam – como Lúcio Cardoso, Cornélio Pena e Lygia Fagundes Telles – porém eram tão dissonantes quanto, no que toca aos contemporâneos, de tom regionalista, já mencionados. Quanto a isso, Carlos Mendes de

¹⁵ Palavras proferidas pela professora, psicanalista e crítica literária Yudith Rosenbaum em uma videoconferência intitulada “As metamorfoses do mal em Clarice Lispector”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dmjbW4s5PMU>. Acesso em: 25 jun. 2024.

Sousa (2000), destaca que o espaço da autora é ímpar e singular no cenário de nossas Letras:

estes escritores, como acontece com Lúcio Cardoso, que tão próximo esteve de Clarice, não deixam de impor as suas ficções um nítido enraizamento territorial, numa paisagem que revela claramente as marcas da inevitável brasilidade (...) Também os romances de Otávio de Faria, igualmente próximo de Clarice, (...) estão bem enraizados na realidade delimitadamente reconhecível que é a da burguesia carioca. Da mesma forma se pode encontrar uma paisagem brasileira nos textos de Cornélio Pena, o intimista que não deixou de influenciar cada um destes autores. Se em Clarice não encontramos as fazendas nordestinas e mineiras, os rios de Pernambuco ou os mares da Bahia é porque o caminho para a apresentação absoluta do puro sentir e da imanência é simplesmente a fazenda, é o mar simplesmente, [...] Vemos logo nos primeiros livros da escritora como os trânsitos das personagens no espaço esboçam o cenário da abstracção (Sousa, 2000, p.25).

Por conta de uma linguagem abstrata da autora, voltada não necessariamente a espaços concretos, mas sim a sondar os meandros geográficos mais tortuosos e complexos do âmago dos seus seres ficcionais – o lugar dela é à parte, pois, na visão desse crítico, Clarice é:

a primeira mais radical afirmação de um não-lugar¹⁶ na literatura brasileira. (...) É justamente o modo desreferencializador da escrita clariciana, a sua maior evidência diferenciadora, que lhe vai reservar um lugar na literatura do seu país.” (Sousa, 2000, p. 22).

Nessa mesma sintonia, Silviano Santiago, autor do artigo “Aula inaugural de Clarice” publicado na *Folha de São Paulo*, apresenta a autora como dotada de uma autêntica forma de expressão literária no mundo das letras: “Clarice Lispector dá as costas ao que tinha sido construído, a duras penas pelos colonos e os brasileiros, como instinto e/ou consciência de nacionalidade (...) Clarice inaugura uma tradição sem fortuna, desafortunada” (Santiago, 1997, n.p.). Esse ensaísta reforça, portanto, a ruptura de Lispector com a tradição estabelecida e cristalizada.

A propósito, surge uma questão: mesmo não sendo brasileira nata, Lispector possuía um espírito literário que se coadunava com o ‘instinto de nacionalidade’? Ou seja, com relação ao seu ato de mourejar nas letras brasileiras de modo a conciliar,

¹⁶ Esse termo, cunhado por Sousa (2000), relaciona-se com outro: a desterritorialização. Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari o empregaram, e é fundamental para Clarice. É definido como movimento de abandono do território (Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992).

ambivalentemente, o universal e a cor-local, a qual Machado de Assis se referia? A resposta é afirmativa, visto que a concepção desse crítico e literato é a de que não existe:

dúvida que uma literatura [...] deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam [...] que se deve exigir do escritor é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (Assis, 2013, p. 432-433).

Assim, quando o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* defende, com ponderações, que ao autor cabe fazer sua literatura servir ao mundo, ao qual estava circunscrito, não estava necessariamente restrito a isso.

Nessas condições, Clarice patenteava-se na condição de uma *outsider*, pois – dadas as circunstâncias de seu despontar literário – tratava-se de um contraditório enquadramento pelo desenquadramento “num período em que a afirmação se fazia pela via do localismo, o qual, mesmo quando em articulação dialéctica com o universalismo, fazia supor necessariamente a especificação da região” (Sousa, 2000, p. 22). Em síntese, era o rompimento com a tradição predominante do período.

Atrelado à ideia de Sousa (2000), trazemos o posicionamento de Tânia Carvalhal. O pensamento de uma das autoridades mais relevantes da Literatura Comparada é o de que o surgimento de um texto inovador, original e subversivo no meio literário é contundente. Para ela, a capacidade de certos autores de tomar rumos diferentes dos estabelecidos pela tradição literária vigente, decorre em virtude de uma relação de troca permanente entre passado e presente para desequilibrar a correnteza literária, revitalizando-a, e não numa total desvinculação, na contramão do estudioso referido. Isto é, não há como se pensar no nascer do novo distanciado ao velho que o precedera, porque sua visão entende que:

(...) Cada obra lê a tradição literária, prolonga-a ou rompe com ela de acordo com seu próprio alcance. A noção de originalidade, vista como sinônimo de "geração espontânea", criação desligada de qualquer vínculo com obras anteriores, cai por terra. Na verdade, os conceitos de originalidade e individualidade estão intimamente vinculados à idéia de subversão da ordem anterior, pois o texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente dos que o precederam e, desse modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada (Carvalhal, 2006, p. 64).

Em resumo, o confronto das visões de ambos os estudiosos, permite encarar o nascimento literário de Lispector, por meio da obra *PCS*, como destoante apenas em

certa medida de seus contemporâneos. Isto porque o foco da nova romancista não era a miserabilidade de certas regiões do Brasil, mas outro tipo de mendicância, tendo em vista: “a miséria que é o deserto da gente, tem uma miséria que é o modo como a gente cataloga o mundo, como a gente compartimentaliza as coisas”¹⁷ (Lispector *apud* Rosenbaum, 2007, p. 128). Como se vê, a própria autora argumenta que carecia de alguém para realizar uma travessia do sertão pelo oposto, pelo avesso, aquele que é interno a cada ser humano. Pelo exposto, concluímos que a manifestação literária iconoclasta de Clarice rompeu e superou a tradição dominante e hegemônica, mas não se desvinculou, integralmente, daquelas do mesmo período. Nesta perspectiva, tempo e espaço possuíam terrenos fronteiriços, visto que o sertão seria a metáfora profunda referente ao vasto mundo da geografia dos dramas humanos.

A propósito, para que não haja pensamentos equivocados relativos a reduzir a temática da miséria do Nordeste como preocupação única no grupo da geração de 30, destacamos a ponderação de que esse movimento deve ser encarado com amplo grau de complexidade, uma vez que estava em cena nas páginas do regionalistas, em medida proporcional, outras questões, a saber: o tratamento uma crítica político social que dividia o mundo rural e urbanizado, exemplo disso é a personagem do Soldado Amarelo, de *Vidas Secas*, uma figura que marca a opressão e o abuso dos mais fortes sobre os seres socioeconomicamente mais vulneráveis, como Fabiano. Havia também uma análise profunda da psicologia das personagens, como vemos na obra *São Bernardo*, em que a alma perturbada e insulada da personagem Paulo Honório é desvendada ao leitor por meio da linguagem seca do estilo graciliânico. Aproximando para o interesse desta investigação, baseada no tema dos invisíveis, não esqueçamos de ilustrar, também, com a primeira obra à qual fazemos referência neste parágrafo, quanto à denominação “menino mais velho” e “menino mais novo”, marcas textuais que manifestam o anonimato, mais que isso: a ausência de registro civil dos filhos de Fabiano e Sinhá Vitória, o que destaca a marginalidade deles perante o Estado.

O ano de 1943 parecia representar, além da impactante obra de estreia, um pano de fundo de questões biográficas importantes na vida da autora, a saber: a conquista de sua naturalização brasileira e seu matrimônio com Maury Gurgel Valente. Tais episódios parecem simbolizar a estranheiridade indelével da autora, e não apenas a

¹⁷ Cf. Clarice *essa desconhecida* (2007). Entrevista intitulada “Vida e literatura: Yudith Rosenbaum”.

atrelada ao seu nascimento. Pois, a um só tempo, tinha a brasilidade reconhecida e saía do país para acompanhar a carreira diplomática do marido, na função de cônsul, em cidades como Nápoles, Berna e Washington. Noemi Jaffe compreende a natureza do texto clariciano, pelo fato de não ter conseguido “pertencer aos mundos que ela habitou, ela não conseguia se adequar aos lugares que ela habitava e às funções que ela exercia; e eu acho que isso explica em grande parte o tipo de literatura que ela produziu”¹⁸. Essa estrangeiridade é reforçada, pela própria Clarice, em carta à Tânia e Elisa¹⁹, suas irmãs, ao revelar que sua estrangeiridade advém muito mais do tempo no exterior – devido ao seu casamento – do que propriamente à obviedade de não ser brasileira nata. Algo reforçado na fala de Rosenbaum, ao analisar esses dados reais da vida da autora empírica²⁰, com relação ao olhar de estrangeira presente em sua performance literária:

Interessa marcar aqui primeiro essa passagem dramática da fuga da família em meio à perseguição (...) o contexto de violência que cercou o nascimento da autora e a sua errância, seus deslocamentos, suas mudanças por tantos países e lugares, importante é que ela assume o Brasil como morada e adota o português como sua língua literária. Eu penso que o seu olhar, que a gente poderia dizer estrangeiro do mundo, não vem propriamente de ser ucraniana, já que ela nasceu em trânsito, jamais viveu em Tchetchnik, nem sei se aprendeu a língua, mas eu acho que a estrangeiridade da Clarice vem dela estranhar as coisas, como se elas surgissem pela primeira vez; esse, na verdade, é o olhar do artista. E a Clarice sabe ser bem impiedosa quando ela penetra na vida subjetiva e social através de uma percepção muito particular (...) (Rosenbaum, 2020).

O fato é que Jaffe (2021) considera o estranhamento um aspecto fundamental na obra de Clarice Lispector. E se remontarmos à etimologia, as palavras ‘estrangeiro’ e ‘estranhamento’ são oriundas da mesma raiz e designam a ideia do estar “de fora”, e ambas as acepções se entrecruzam no campo clariciano.

A estrangeiridade clariciana, pela via do estranhamento, apontada por Rosenbaum, diria respeito à questão do espanto, do surpreendente e a sensação de

¹⁸ “Clarice e o efeito do estranhamento”, fala proferida pela escritora e crítica literária Noemi Jaffe no Café Filosófico da TV Cultura.

¹⁹ A missiva em referência é datada de 19 de agosto de 1944 em Argel, na Argélia, e relata o não domínio de Clarice sobre o ato de escrever cartas sobre viagens, uma vez que viajar não era de seu feitio. Contrariando as expectativas, na oportunidade, dá a entender que se sente estrangeira muito mais por não estar em sua terra natal do que pelo deliberado exílio em que se encontrava, tanto é que argumenta que sua capacidade de reconhecer um árabe com véu no rosto ser muito maior no Brasil do que no exterior.

²⁰ À guisa de explicação, para não ser confundido com voz autoral ou ofício de Clarice, a expressão “autora empírica” aqui utilizada visa trazer o entendimento clariciano enquanto próxima à ordem de humanidade – ou seja, está dissociada da ideia de literata – e mais próxima à experiência sensível pela qual entrou em contato com o mundo real (e a partir dele representou o mundo em sua obra literária). Baseamos essa nomenclatura na filosofia de John Locke, a partir da qual sabemos que o conhecimento advém da experiência.

“descoberta do mundo”, como consta em uma passagem autoral presente em *Um sopro de vida*: “Só me interessa escrever quando eu me surpreendo com o que escrevo” (Lispector, 2020f, p. 97). Ou seja, a escrita, para Clarice, simboliza o ato de assombro, deslumbramento diante da vida. Ficar pasmo diante das coisas, inclusive, foi o *gérmen* da filosofia. Não é por acaso que uma das maiores estudiosas da autora e responsável pela difusão de sua obra em países europeus, a argelina Hélène Cixous defende isso de maneira plausível²¹. Para ela, os escritos claricianos constituem verdadeiros textos filosóficos²². Primeiramente, arrebatados pelo pavor que se converte em espanto, o qual consiste em temer o que é familiar e conhecido²³.

No âmbito prático, Clarice conseguiu que o “estranho” coexistisse com o “familiar” e, vice-versa, a partir da inserção do vocábulo “infamiliar” em *O Lustre* (1946), o qual, com efeito, lembra a expressão neológica homônima freudiana²⁴. Tal expressão foi criada para designar algo que perdeu o seu caráter familiar, isto é, íntimo e conhecido, e passou a suscitar uma inquietante sensação estranha. A fusão de uma partícula afirmativa com uma negativa engendra o desequilíbrio por ele almejado: “familiar [*heimlich*] [que] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*Unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar” (Freud, 2019, p. 47). Nos textos claricianos, esse fenômeno se manifesta quando algo conhecido do mundo prosaico de suas personagens está recalcado. Com efeito, o nível de não consciência ativado acaba por permitir que uma fagulha desconcertante suscite a fuga do comum, do habitual.

Alargando essa perspectiva, sua ocorrência se dá como resultado de captações de instantes do cotidiano, cenário em que não costuma apresentar novidades, porém, é nesses instantes que a autora age e consegue subvertê-los de modo a possibilitar encará-lo de outra forma. Um exemplo ilustrativo disso é o enigmático e estranho texto “O ovo e a galinha”. Nele, diversas elucubrações da narradora surgem a partir da contemplação

²¹ Cf. *Clarice na memória dos outros* quando Gotlib (2024) se reporta à Cixous: “Clarice é uma autora filosófica. Ela pensa, e nós não temos o hábito de pensar (Gotlib, 2024, p. 189).

²² Cf. *Metafísica*, de Aristóteles (384-322 a.C.), pelas Edições Loyola (2002). Tradução de Marcelo Perine.

²³ “El temor se convierte en espanto. El espanto es un temor a lo que nos es familiar y conocido”. Cf. *La Metafísica de “El ser y el tiempo” de Heidegger*, de Manuel Luis Escamilla (1961, p.86, tradução nossa).

²⁴ Trata-se de um vocábulo surgido no ensaio célebre “Das Unheimliche” de Sigmund Freud. Na verdade, esse termo, praticamente intraduzível para a língua portuguesa, encontrou na expressão ‘infamiliar’ apenas uma maior aproximação. A ideia da presença do estranho no habitual surgiu a partir da apreciação crítica do conto fantástico – cercado por estranheza e terror do texto “O homem da Areia”, de E.T.A Hoffmann (1776-1822) – feita pelo autor de *A interpretação dos sonhos*.

banal desse “ser branco”. Essa figura é “descoberta” por outra faceta em Lispector. E de um jeito mais complexo e impactante, consegue estimular um novo olhar para ele, inclusive, com o emprego do *nonsense*, isto é, da falta de lógica no ato da fabulação para se referir ao ovo:

– Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco. O ovo é branco mesmo. Mas não pode ser chamado de branco. Não porque isso faça mal a ele, mas as pessoas que chamam o ovo de branco, essas pessoas morrem para a vida. Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade. (Lispector, 2016, p. 305)

O nome de Viktor Chklóvski é uma outra referência que não pode ser esquecida neste momento em virtude do termo por ele cunhado ‘Ostranenie’ – ou “estranhalização” numa tradução mais aproximada de nossa língua – em seu importante ensaio denominado “A arte como procedimento” (1917). Nesse texto, de um dos maiores expoentes do Formalismo Russo, é argumentado que a percepção automatizada incapacita ver a singularização de um objeto artístico. Isso devido ao fato de o papel da arte ser o de suspender o caráter habitual de algo e lhe dar novos ares, a fim de surgir outra maneira de mirá-lo:

A automatização devora objetos, roupas, móveis, sua esposa e o medo da guerra. “Se toda a vida complexa de tanta gente se passa inconscientemente, é como se essa vida não tivesse existido”. O que chamamos arte, então, existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra, pedra. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é de ostranênie dos objetos, o que consiste em complicar a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção é, na arte, um fim em si, e deve ser prolongado. A arte é um meio de viver a feitura do objeto; aquilo que já foi feito não interessa em arte (Chklovski, 2019, p.161-162).

Com isso, finalizamos este tópico 2.1. Recapitulemos que Clarice saltou, subitamente, do anonimato à visibilidade, da mesma maneira abrupta e impactante se comporta em seu próprio projeto de fazer literário, cujo olhar estrangeiro é permeado por estranheza, espasmo, curiosidade e incompreensão. Assim, a percepção incomum da artista não se restringiu, portanto, apenas ao fato de seu nascimento ter se dado fora do Brasil. Saber disso é cabível dada a pretensão deste estudo de saber das influências na adaptação fílmica: momento de captar a essência das personagens ficcionais no que tange ao que nelas foi “estranhado” pela pena da escritora. À guisa de conclusão e resumo da estranheza fabular da ficcionista em estudo, seguem as palavras do poeta Lêdo Ivo, as quais salientam o estranho achado literário dessa figura sem precedentes no cenário de nossas Letras:

Não haverá, decerto, uma explicação tangível e aceitável para o mistério da linguagem e estilo de Clarice Lispector. A estrangeiridade de sua prosa é uma das evidências mais contundentes de nossa história literária e, ainda, da história de nossa língua. Essa prosa fronteiriça, emigratória e imigratória, não nos remete a nenhum de nossos antecessores preclaros [...]. Dir-se-ia que ela, brasileira naturalizada, naturalizou uma língua (Ivo *apud* Moser, 2017, p.23)

Como vemos, o poeta e jornalista não economiza palavras ao reconhecer a indecifrável e enigmática escrita clariciana pela singularidade com que se apresentou: uma inovação sem precedentes de quem teve a capacidade de forjar brilhantemente meios de expressão insondáveis. Adiante, ampliaremos nossa discussão acerca disso, ou seja, com destaque à especificidade do seu narrar.

2.1.1 A tradução do indizível em Clarice: um descortinar de epifania

“Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir, não. (...) Precicarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço” (Lispector, 2020, p. 18-19)²⁵.

Este subtópico dedica-se à dimensão do indizível na narratividade de Clarice Lispector. O romance *PCS* e o conto “Amor” ilustrarão a exposição. Isso porque esse aspecto, que atravessa sua obra, faz surgir revelações acerca do lidar paradoxal de exprimir o inexprimível.

Começemos pela observação de uma passagem do ensaio célebre “No raiar de Clarice” escrito por Antonio Candido, em que dá o seu parecer avaliativo acerca de *PCS*. O ilustre crítico da USP percebeu a potencialidade no âmbito da língua e da linguagem da romancista iniciante ao dizer que “este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados (...) um exercício ou uma aventura afetiva (...) capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (Candido, 1977, p.127). Nessa fala, o estudioso demonstra que a centralidade da literatura clariciana na alma humana foi responsável por lhe proporcionar originalidade autoral. O fato de ter ousado incursionar nos tortuosos caminhos inexprimíveis em toda sua complexidade justificam isso. Ou seja, ao procurar desvelar a vida interior também foi preciso tirar o véu das palavras e penetrar no mundo mais íntimo delas para descobrir sua amplitude e versatilidade de significados.

²⁵ Trecho do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (2020d, p. 18-19).

De fato, os desafios do dizer, ritmados pela procura, já se encontravam nas primeiras páginas desse primeiro romance de Clarice, um narrar muito mais movido por sensações do que por fatos. Trata-se de um momento emblemático na estória da menina Joana, às voltas com os seus brinquedos e na condição de contadora de estórias. Nessa cena, todo o drama em torno do inatingível âmagô da experiência humana ocorre ao se perceber diante de limitações no ato de representar o mundo porque “a coisa” não era fisgada. Ei-la:

Entre ela e os objetos havia alguma coisa mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse – só encontrava a própria mão, rósea e desapontada [...] Nunca se permitiria contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar “a coisa”. Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar (Lispector, 2022, p. 23).

Eis que essa passagem do livro de estreia ilustra a tensão dialógica constitutiva da poética clariciana: a procura por atingir o selvagem coração da vida. Esse é essencialmente fugidio, porquanto é possível apenas acercar-se dele, o que lembra o suplício de Tântalo notado por Candido (1977) no ensaio mencionado, e o próprio título ao usar o advérbio “perto” para suscitar, simbolicamente, essa ideia. O fato de não poder atingir o cerne das coisas nesse romance inaugural é revelador, pois, para Claire Varin, ele “carrega em gérmen todos os seus outros textos” (Varin, 2002, p. 111). Ou seja, significa dizer que atravessa largamente sua produção.

A propósito do não-dizer malogrado em Clarice, na crônica “Três experiências”, a autora expressa que a palavra consiste em seu meio de domínio sobre o mundo. Essa passagem nos faz remontar, automaticamente, às origens etimológicas desse vocábulo o qual encontra, no âmbito filosófico, a palavra grega *logos* (λόγος). Este vocábulo traz, em si, a relação conectada entre cosmos (mundo) e as palavras, como diz Fattal (2001) a respeito de Heráclito de Éfeso: “logos e cosmos constituem uma simbiose”²⁶. Tal terminologia pode ter os significados de linguagem, razão, pensamento, raciocínio e, com isso, ter-se-ia a expressão verbal como a chave para descortinar o mundo. Essa questão dialoga diretamente, também, com Martin Heidegger quando se refere à saga poética do dizer como um revelar e mostrar, quando esse filósofo alemão, em *A Palavra* (1958)²⁷, assim o define: “Saga, *sagen*, significa mostrar, deixar aparecer,

²⁶ Tradução livre. Cf. Michel Fattal: *Logos, pensée et verité dans la philosophie grecque*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 75.

²⁷ O texto em referência, de 1958, consiste numa análise do poema “A palavra”, de Stefan George, por Heidegger.

liberar clareando-encobrimdo, ou seja, propiciando o que chamamos mundo” (Heidegger, 2003, p. 157).

Por esse entendimento, quando aquilo que não pode ser dito é o que se diz no verbo clariciano, teríamos uma teatralização dessas palavras que funcionam como verdadeiro antídoto do drama do intraduzível, em um revelar sub-reptício (“O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão” (Lispector, 2019, p. 31). Nos textos claricianos, as entrelinhas, o silêncio – ou seja, tudo o que foi omitido e ocultado – também habita esse universo de verbalização indizível da autora e, assim, no encenar de suas palavras, abrir-se-ia uma cortina permissiva para se ver o que não é visível. O fragmento memorável “A pesca milagrosa”, de Lispector, em *Para não esquecer*, também ressalta isso: “escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra” (Lispector, 2020, p. 25). Para ela, a ‘não palavra’ era a entrelinha, a mais importante aparição em sua escrita. Isso significa dizer que o não dito é um navegar preciso no mundo de suas palavras.

Não é difícil encontrar relação disso com o fato de a própria autora definir, paradoxalmente, o ato da escrita como a tentativa de “reproduzir o irreproduzível”²⁸. O fato é que ao empreender ousadia em procurar a linguagem a ser dita no indizível (pela oferta ser a mais próxima com o âmago ambicionado), o visível também surgiria do invisível, em forma de tradução verbal. Porquanto a palavra clariciano subverte o esperado, por estar em fuga da lógica ordenadora do mundo. É o que corrobora Olga de Sá, a seguir, quando destaca, com base em Gilda de Mello e Souza²⁹, que a ficcionista apresenta o uso de adjetivos incomuns, os quais não se restringem apenas à ordem de qualificar, como também:

Pretendendo traduzir o que existe de complexo e contraditório no mundo, a romancista tem de violentar a lógica da linguagem, fertilizar-lhe o despojamento, preencher-lhe o esquematismo. Tal processo repercute na adjetivação, que não poderá ser objetiva, definidora, mas será antes subjetiva, para traduzir uma emoção mais rica (Sá, 1984, p. 259).

²⁸ Crônica publicada em 14 de setembro de 1968 pelo *Jornal de Brasil* e republicada na coletânea póstuma *A descoberta do mundo* (1984a).

²⁹ Cf. “O lustre, de Clarice Lispector”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14/7/1946. (Republicada em *Remate de Males*, nº 9, Campinas, IEL-Unicamp, 1989).

Ilustremos acerca da presença do indizível a partir do conto “Amor”. Essa narrativa é centrada nas figuras de duas personagens, as quais se encontram despercebidas aos olhos alheios. O que chama atenção é o inexprimível que nele ocorre a partir do encontro entre uma mulher casada e um cego, pois é feito praticamente sem palavras, dando a impressão, inclusive, de que não houve mediação do narrador, pois fora apenas guiado pelo olhar: como uma câmera de cinema que capta um instante indescritível e traduz para a imagem da tela. Isso acaba revelando que a linguagem não consiste apenas em logos³⁰. Pois, de antemão, seria um laboratório de experimento das sensações. Note-se a reincidência dos verbos ‘olhar’ e ‘ver’ nesta passagem:

Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não se vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada (Lispector, 2016, p. 147-148).

A partir desse evento, percebemos que, de alguma forma, uma impetuosa transformação lhe acontece, porquanto a figura ambivalente do cego – ao passo que vê e não é visto – é inscrita no narrar para subsidiar uma súbita devolução de sua visão, pois, como ratifica José Paulo Cruz Pereira, “Ana emerge, todavia, não apenas de uma certa ausência da visão bem como de uma certa invisibilidade” (2015, p. 136). Isso porque essa personagem não era percebida por sua família: Cuidava “do lar e da família à revelia deles” (Lispector, 2016, p. 146) exercendo as mesmas tarefas de sempre e se depara com o seu duplo: um cego, no ponto de um bonde, mascando goma em condições similares à sua: pois, ao passo que repetia o mesmo ato diversas vezes, também não era notado pelos que o cercavam.

Percebe-se claramente, no ato da leitura, que a ficcionista utilizou a figura de um deficiente visual mascando goma na escuridão para ser visto por Ana como uma maneira de metaforizar a vida dessa protagonista com relação ao sentimento delicado e essencial que dá nome ao conto. No texto em questão, ela não enxergava nada ao seu redor e tinha uma rotina mecanizada e repetitiva com os mesmos movimentos de busca pelo sabor momentâneo de uma goma de mascar. Ademais, essa narrativa curta parece

³⁰ O filósofo francês Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780), em seu tratado sobre a *Lógica* (1779), defende que a aquisição de conhecimento pelo ser humano se dá primeiro pelas sensações – isto é, daquilo que fora captado do mundo pelos sentidos – e só depois é transmitido à ordem racional do pensamento, resultante do que se manifestou em estímulos psíquicos desse sentir.

buscar dialogar com a ideia de que “o amor é cego”, difundido sobejamente pela sociedade.

Nessa narrativa curta, a partir da citação que trouxemos, percebemos a capacidade da ficcionista de lidar com o encoberto pelo indizível e que veio à tona pelo olhar que narra e descreve o inarrável de uma mulher invisível aos seus. Quando o conto utiliza, em dado momento, a insólita expressão ‘felicidade insuportável’ para falar da vida da protagonista antes do matrimônio, demonstra o quão complexo é ter o humano como matéria literária. Apenas o ilimitado mundo do indizível lhe proporcionou revelar entrelinhas escondidas. O exemplo permitiu ter a consciência de que as palavras claricianas não espelham o mundo nem a alma, mas são as sensações, as janelas responsáveis por abri-lo diante de si.

Trata-se da epifania. Algo que permeia a obra de Clarice em todos os níveis³¹, em que as engrenagens do seu narrar são reveladoras do extraordinário pelo ordinário. James Joyce foi o responsável por tomar esse vocábulo do âmbito religioso e transportá-lo para a literatura³². Na obra *Stephen Hero*, o escritor irlandês busca dar uma explicação de como ocorre essa experiência a partir de um relógio. Numa tradução livre, trata-se de uma descoberta de uma outra face desse objeto no cotidiano, em que o olhar automático para as coisas se retrai em dado instante apreciativo:

[...] quantas vezes passo diante dele, faço-lhe alusões, falo dele, olho-o de relance. Não passa de um artigo no cadastro patrimonial nas ruas de Dublin. De repente, um belo dia, olho-o e vejo-o tal como é: uma epifania. [...] imagine meus olhares sobre esse relógio como experiências de um olho espiritual tentando fixar a própria mirada, através de um preciso foco de luz. No momento em que o foco é ajustado, o objeto é epifanizado. Ora é nesta epifania que reside para mim a terceira qualidade, a qualidade suprema do belo. (Joyce, 1998, p. 188).

Além disso, a epifania traz em si um caráter de purificação, como Sant’Anna nos define “é a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes” (Sant’Anna, 1973, p. 187), como vimos no caso de Ana, no

³¹ Cf. “O ritual epifânico do texto”, de Affonso Romano de Sant’Anna, p. 241.

³² O termo epifania (grego: ἐπιφάνεια) tem seu nascedouro na religião, a partir da figura de São Tomás de Aquino. O sentido teológico aponta para a aparição dos deuses que se manifestam por meio de sinais. Contudo, migrou para a literatura e ganhou uma outra acepção, a qual não deixa de ter certa relação com sua raiz de sentido, conforme aponta Moraes (2000) relativamente à explicação dessa palavra feita pelo crítico Affonso Sant’Anna em seu âmbito literário, “onde o termo significa o relato de uma experiência aparentemente rotineira, que assume a força de uma revelação do êxtase, fundindo eu/mundo (Moraes, 2000, p. 124).

conto apreciado. Sob esse viés, seria um sinônimo de tempestade. Ou seja, constitui um efeito vertiginoso e purificador de verdadeiros estilhaços advindos desse fenômeno. Momento em que se é tocado por um choque de luz, do que estava encoberto pelas nuvens, seguido de um ar puro. Representa uma nova era em que se transformam e se revelam belezas ocultas ao redor.

O talento da autora, cujo epíteto é “Grande bruxa da literatura brasileira”, talvez se justifique pelo seu poder literário de se manifestar de forma impetuosa: instigando, provocando e desconstruindo o que tende a se cristalizar na percepção do homem, bem como pelo seu dom de alquimia da palavra. A manipulação insólita de suas palavras era em caráter experimental, como se tivesse inventado uma língua estrangeira para si³³, e não tivesse poupado esforços na escura sofreguidão por buscar adentrar no sentido profundo das palavras, eram sinais de uma feiticeira destemida que desceu ao porão misterioso do sombrio verbal, onde poucos ousaram entrar. A intimidade de Clarice com o desafiador idioma foi referida na crônica “Declaração de amor”, em que ela afirma amar a língua portuguesa, apesar do seu caráter imaleável, o qual a impossibilitava de ser livre como escritora. Lispector fala não só de si, inclui, também, seus compatriotas:

Com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo. [...] Eu gosto de manejá-la – como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope. [...] Essas dificuldades nós as temos. (Lispector, 2020a, p.122-123).

Ao fim deste subtópico, percebemos que a palavra em Clarice é epifânica por excelência, ao trazer à tona a “revelação através da escritura de algo essencial que inesperadamente se fixa e se torna visível [...] como aparição instantânea e transfiguradora” (Picchio, 1989, p.17). O verbo de Lispector encena os limites do dizível e o caráter libertador e inacabável do indizível, ou seja, para nosso ponto de vista, o dizível estaria para o cego mascando goma na escuridão – desgastado pelas repetidas vezes do uso – e o indizível estava para Ana, por estar mais inclinado, liberto e perto de ser revelado. Essa metáfora ajuda a entender a aventura do seu tipo de narrar, que trouxe à luz mundos indescritíveis encobertos aos olhos da experiência humana, como veremos

³³ Cf. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. O prólogo desse livro se reporta a Proust ao se referir à problemática de todo escritor em buscar “inventar(r) uma língua nova na língua [...] de algum modo estrangeira” (Deleuze, 1997, p. 10).

nas obras a serem analisadas adiante. Em suma, a palavra de Lispector é muito mais despojada, o que a torna inconfundível e inimitável:

Para ela, a palavra era um objeto a ser tateado no escuro. Nunca inventava uma história, para depois ‘transcrevê-la’. Não – suas histórias, os ‘enredos’ de seus contos ou romances brotavam desse mergulho na região onde as palavras, segundo Carlos Drummond de Andrade, se encontravam em estado de dicionário, à espera de quem venha desvendar-lhes o segredo (Borelli, 1981, p.77).

Em seguida, apresentamos os bastidores desta pesquisa.

2.2 A pesquisa tornada visível: o estado da arte em meio ao mundo científico

E digo como Fellini: na escuridão e na ignorância crio mais (Lispector, 2016, p. 464)³⁴.

O presente tópico traz à luz estudos prévios em torno do tema proposto. O objetivo é mostrar o levantamento feito em busca por lacunas e por evidenciar a interação dinâmica com eles como um farol que guia o lugar desalumiado do cientista. Com isso, obteremos a chave da chancela científica para abrir espaço para este estudo.

Para iniciar, lembremos da figura icônica literária de Clarice Lispector e seus escritos produzidos impetuosamente sobre o seu colo, os quais conseguiram desafiar o correr de outra máquina: a do implacável tempo. A propósito disso, quase meio século após o seu desaparecimento, sua produção alentada comprova que sua marca segue viva pelas mãos de terceiros – seja por tradutores, cineastas aficionados pela sua obra ou, ainda, protagonizando páginas de artigos, ensaios, dissertações e teses nos cursos acadêmicos. Nesse sentido, diante da potencialidade do mundo de sua escrita, um mapeamento foi necessário para descobrir um cenário favorável, mediante lacunas e escassez, para se estudar a escritora brasileira mais traduzida no mundo.

Antes de ir adiante, esta averiguação vincula os Estudos da Tradução aos de Literatura Comparada. Porquanto estes serem um instrumento de caráter enriquecedor, que propicia a relação com outras linguagens artísticas (como o cinema, o teatro e a pintura) pela dinâmica que há entre eles, como dirá Leyla Perrone-Moisés: “um constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação” (Moisés, 1990,

³⁴ Trecho extraído do livro *Todas os contos*, mais precisamente, do texto “A partida de trem” presente em *Onde estivestes de noite*, de Clarice (2016, p. 464).

p.94). Desse modo, portanto – nesse contexto amplo de estudo de adaptação fílmica a que nos propomos – o arsenal do comparativismo funciona como excelente aliado para buscar perceber a essência da obra-fonte literária e o para além dela. O que significa ter à disposição ferramentas fundamentais, as quais abrem para uma possibilidade múltipla – pelo seu caráter interdisciplinar, sem limitações e restrições – como destaca Carvalho, em sua sùmula:

Em síntese, o comparatismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico-crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais (...) É desse modo que a literatura comparada se integra às demais disciplinas que ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra (Carvalho, 2006, p. 56).

O primeiro exemplo que trazemos com relação a trabalhos anteriores na área da cinematografia em conexão com a literatura clariciana é o artigo de Sara André da Costa e Rui Gonçalves Miranda, atendendo à sequência de obras apresentadas no título deste trabalho como critério de ordenação, a qual atende à faixa etária cronológica crescente de personagens. Ambos ilustram as relações entre a obra *A hora da estrela* da autora e o filme homônimo de Suzana Amaral. Inclusive, uma observação atenta de repositórios digitais – dentro da área de Literatura e Cinema – permitiu perceber algo que nos salta à vista: essa adaptação fílmica da cineasta paulista é a mais estudada academicamente (de nosso conhecimento)³⁵.

Sob o título “A hora da estrela, livro e filme: para além da adaptação”, o artigo mencionado defende algo com o que compactuamos: o narrador de *A hora da estrela* (1977)³⁶ resiste nas telas fílmicas. Os autores desse trabalho destacam que, dada a forte importância dessa figura dentro da narrativa literária de Lispector, Rodrigo S.M. não poderia ser definitivamente cortado. À guisa de exemplo, trazido pelos próprios autores,

³⁵ Esse fato ainda pode ser alargado pelo retorno dessa clássica película brasileira remasterizada para a era digital no ano de 2024, graças ao projeto Sessão Vitrine Petrobras.

³⁶ Esta pesquisa retomará a ideia da linha do irretratável, intraduzível e do indizível nas obras em estudo – *A hora da estrela*, “O corpo” e “Ruído de passos” – nos tópicos 2.4 e 2.5 deste capítulo.

tem-se a cena de Macabéa no banheiro, diante do reflexo de sua imagem. Isto porque, segundo eles:

o principal símbolo que liga Macabéa a Rodrigo S.M. [é] – o espelho. E a sugestão de simultânea dualidade e diluição de um narrador na sua própria personagem parece assim encontrar no filme de Amaral a sua realização material, sem se afastar do texto clariceano. Pode então compreender-se que a transmutação de que fala a realizadora ao descrever o seu próprio processo criativo tem, na realidade, uma origem: ecoa já no texto clariceano, permitindo a Rodrigo S.M. sobreviver no fotograma. (Miranda; Costa, 2018, p. 166-167)

Essa visão apresentada pela dupla de estudiosos é negligenciada majoritariamente no âmbito científico. Por conseguinte, convida ao aprofundamento que será dado mais adiante neste estudo,³⁷ por acreditarmos que haja uma abertura para aprofundar leituras capazes de ir além do explícito projetado por Amaral.

Outro trabalho que versa sobre o filme de 1985 é a dissertação de Otavio Praseres Alves de Moura (2020) a qual é centrada no diálogo entre livro e tela cinematográfica, especialmente, no tratamento dado à percepção de Rodrigo S.M. Para ele, a figura desse narrador é encadeada à de Macabéa e ao ato de escritura de maneira tridimensional, tanto que seu discurso argumentativo defende não um apagamento, mas uma mútua iluminação entre livro e tela entre os sistemas semióticos diferentes, com base em Maria Cardoso Ribas.

A propósito de adaptação fílmica, é sabido que o seu nascimento e o do cinema praticamente se confundem. O motivo se deve ao fato da arte criada pelos irmãos Lumière – que deu movimento à fotografia – necessitar de estórias para serem projetadas nessa nova linguagem. Para tanto, os primeiros cineastas viram no espaço antigo e consagrado da literatura a possibilidade de colaboração e, a partir disso, surgiram diversas questões, dentre elas, a da fidelidade. O influente crítico francês de cinema, André Bazin, em seu ensaio clássico “Por um cinema impuro: defesa da adaptação” (1991), publicado em 1952, discorre que ao adaptador cabe uma restituição do espírito da essência da obra de origem:

Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre

³⁷ Mais precisamente, no tópico 4.6.2 intitulado “Macabéa do livro para a tela de cinema: algumas considerações à figura onipresente de Rodrigo S.M. no cinema”.

demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir o essencial do texto e do espírito (Bazin, 1991, p. 95-96).

Cabe documentar aqui, a título de esclarecimento, que não cabe a ideia de fidelizar, como a citação de Bazin (1991) traz, queremos apenas fazer conhecer os parâmetros analíticos utilizados antes de estudos mais avançados da atualidade, os quais passaram a ver a independência em detrimento da relação de subserviência entre um e outro, mas uma sétima arte que busca inspiração no universo das letras, como dirá Avellar (2007) “o cinema [é] um leitor atento da literatura” (Avellar, 2007, p. 76).

Na mesma direção, aportando mais informações, com respeito às relações entre literatura e cinema, é que Vergílio Ferreira (1975), outra referência nessa seara, sinaliza. Para o escritor e ensaísta português, os diálogos profícuos entre palavra e imagem giram em torno da problemática dos trânsitos intermediáticos. O estudioso defende que uma película presta um serviço dificultoso para um livro a ser adaptado, ao revelar o drama da tela grande, limitada pela linguagem, que é a busca pela amplitude da liberdade do inexprimível:

Imediatamente esse problema num filme determina-se radicalmente no caminho sinuoso que passa entre o dizível da imagem e o indizível que se procura – entre a irredutibilidade do que se nos mostra na tela e o informe da construção imaginativa operada num livro de ficção. Onde um livro diz, o filme mostra. Onde a imaginação é o agente promotor, é no filme, quando muito, um saldo que perdura (Ferreira, 1975, p. 245).

Com efeito, a citação posta acima parece evidenciar não uma dependência do filme com relação ao livro, mas fala do cinema buscando mostrar aquilo que as palavras foram limitadas em expressar. Assim, os limites das letras e da tela grande seria complementar, como defende José Carlos Avellar (2007, p. 93) “o cinema se inventando como escrita capaz de escrever o jamais escrito, a palavra nunca dita”.

Regressando aos estudos mapeados, deparamo-nos com o artigo “A construção da personagem Macabéia em “A Hora da Estrela”, de Clarice Lispector”, de Agnaldo Rodrigues da Silva. Nesse estudo, o enfoque é na condição feminina. Esse trabalho nos chamou atenção por mostrar a simplória jovem protagonista dessa trama ficcional, em face da complexidade conferida à sua concepção no livro clariciano; elementos que ajudam a entender o que a tornava invisível em meio à selva urbana carioca. Esse estudioso aponta a pobreza de Macabéia, relacionada não somente ao poder

aquisitivo, ao ponderar que ela se dá, também, em ordem ontológica. Ademais, defende que havia a existência de uma vida interior dentro dela, conforme a citação atesta:

Não resta dúvida que a pobreza da qual Macabéa é revestida não é somente material, mas também espiritual, criando a ilusão de que ela não tem vida interior, uma vez que não entende a razão de sua própria existência. Entretanto, ela é um ser que reflete, que existe para dentro, mesmo sem ter consciência de sua situação existencial e social (Silva, 2007, p. 64).

Agora, relativamente aos escassos estudos encontrados em torno da adaptação fílmica dos contos de *A via crucis do corpo* de nosso *corpus*, há registro das dissertações “Representações do erotismo em “O Corpo”, conto de Clarice Lispector e adaptação fílmica de Antonio Garcia”, de Márcia Cristina Xavier (2009), e “Um corpo e dois contextos: Clarice Lispector e José Antonio Garcia”, de Marcela Otterson (2008). Os dois trabalhos possuem pontos em comum ao nosso por abordar as relações literatura e cinema. No entanto, divergem por não apresentarem um enfoque no processo da construção da personagem feminina na transição de um meio semiótico para outro, tarefa a que nos propomos e tampouco para os invisibilizados seres, Carmem e Beatriz. Outrossim, vale a referência ao trabalho de Luciana Braga. Trata-se de seu artigo intitulado “Do corpo escrito ao corpo fílmico”, publicado nos Encontros Claricianos UFC (2019). Nele, a estudiosa joga luzes sobre a adaptação fílmica de Garcia e versa, de maneira profícua, sobre ambas as linguagens artísticas, porém, o enfoque é mais nas figuras de Xavier e Monique em detrimento das duas que com ele conviviam. Um desvio que apontamos é referente à ausência de fotogramas analíticos nos aludidos trabalhos.

Em outro trabalho de Braga, dessa vez, a sua dissertação intitulada “A escrita do prazer em sete contos de Clarice Lispector” (2020), foram analisadas as narrativas curtas de *Laços de Família* (1960) e *Felicidade Clandestina* (1971). Nessa análise, a mestra em Letras demonstra um certo grau de afinidade com esta nossa investigação por versar sobre as fases da vida das personagens claricianas. Porém, o enfoque da pesquisadora foi apenas em torno das questões de gênero e erotismo nessas produções mencionadas, sem privilegiar o cinema.

Referente à adaptação de *Ruído de passos* por Denise Gonçalves, encontramos pouquíssimos trabalhos a ela alusivos. O primeiro deles que destacamos é o artigo “Clarice Lispector: literatura e cinema” feito por Fabiano Tadeu Grazioli em regime de coautoria com Alexandre Leidens, Rodrigo da Costa Araujo e Rosemar Eurico Coenga. Nesse texto, é defendida a ideia de que a adaptação feita por essa cineasta foi

pujante no sentido de que agregou e ampliou o enredo clariciano (aberto, potencialmente, a possibilidades): “que [se] figura completa no papel, [e] pode não apresentar-se favorável à película, exigindo, de seus criadores habilidade para preencher lacunas e espaços e construir enredos mais amplos e sólidos” (Grazioli *et al.*, 2017, p.143). Essa citação, de alguma forma, vai ao encontro do que foi levantado por Ferreira (1975) quando revelou a tônica de mostrar o indizível no cinema. Ao fazer isso, projeta extensões para além da obra original.

Outro texto importante que versa sobre essa adaptação é o intitulado “Dona Cândida Raposo: sexualidade e velhice” (2002), de Nádia Battella Gotlib. Primeiramente, a especialista reconhece nesse conto de Clarice o tema da vida sexual na velhice, tomado como base para a feitura do curta-metragem, algo raro do ponto de vista dela. Para Gotlib, a produtora Denise deixa o filme fluir a cargo das sensações e da personagem, ou seja, deixando-se narrarem por si. E, por último, faz uma observação muito curiosa: “No meu entender, a adaptação, em alguns momentos, acabou sendo mais clariceana que o próprio conto de Clarice” (Gotlib, 2002, p. 147). Isso porque, no entender dessa pesquisadora, a leve delicadeza é abandonada, uma vez que, em *A via crucis do corpo*, o tom adotado é mais rude e direto.

O último estudo que apresentamos é o de Andrea Pereira, cujo título é “Ruído de passos: a palavra e a imagem” (2002). Nesse trabalho, é apresentado um ponto de vista de alguém que observa e defende o apagamento dos diálogos no curta adaptado. Segundo ela, Denise optou por apossar-se de uma maior valorização das sensações veiculadas nos contos por meio do silêncio, algo permanente na escrita clariciano, para projetar, eficazmente, nas telas, a instância reprimida do gozo erótico feminino na fase anciã.

Ainda no trabalho de Pereira, percebemos que o filme proporciona, de maneira subliminar, um embate do tema da sexualidade entre as figuras animais, cujas leis naturalizam a cópula, com os ditames sociais humanos, os quais cerceiam os desejos de prazer da idosa abordada no conto. A visão da estudiosa também constata que a sensualidade ganhou maior espaço nas telas “tentando talvez reprimir a repreensão (o trocadilho foi intencional)” (Pereira, 2002, p.128). Quanto às lacunas percebidas, não houve exposição de fotogramas para ilustrar a análise. Bem como, percebeu-se a carência do tema do feminino relacionado à velhice e ao enfoque para a sua invisibilização.

Tendo em vista o exposto, notamos pontos pouco explorados e lacunas por preencher em meio ao mundo científico, realçando, assim, a validação e pertinência deste estudo a que nos propomos: revelar o desempenho de personagens invisibilizadas no cinema, personagens que a literatura de Clarice inspirou. A busca é pela verificação de como se manifestou a influência da criadora e a criatividade utilizada pelos cineastas na hora de adaptar suas vidas femininas, para ir além, buscando não replicar, uma vez que almejamos tornar as análises mais inteligíveis.

Por esse viés, ao visibilizar esta pesquisa conseguimos perceber que verificar o estado da arte consiste numa fase científica essencial para se ver trabalhos pré-existentes. Ou seja, equivaleria a pensar o início da história da fotografia e do cinema, a partir da câmera escura como metáfora para promover esse entendimento. Pois, para que uma imagem pudesse ser projetada dentro desse objeto, uma fenda interna precisaria ser aberta, a fim de que objetos e luzes lançados externamente pudessem ser por ela projetados. Só que, dessa vez, novos e independentes em seu corpo, nascidos dessa relação. Em suma, fazer ciência é a arte de iluminar a escuridão.

2.3 A criação de personagem pela via da narração para descobrir mundos

“Porque se tratava de dar ao acontecimento a fatalidade do acaso, a marca de uma ocorrência exterior e evidente – no mesmo plano das crianças na praça e dos católicos entrando na igreja – tratava-se de tornar o fato ao máximo visível à superfície do mundo sob o céu. Tratava-se de expor um fato, e de não lhe permitir a forma íntima e impune de um pensamento” (Lispector, 2016, p. 242)³⁸.

Neste tópico, dedicamo-nos a estudar a construção de personagens literárias, categoria analítica de nosso estudo, circunscritas ao mundo ficcional, a partir da instância da narração, com vistas a vincular os seus papéis à busca escritural de Clarice de revelar mundos.

A visão cristã de que o universo teria sido fundado a partir da palavra ordenadora divina guarda certas semelhanças com a própria criação do mundo ficcional, pois de nada adiantaria “um farrapo do mundo imitado [apenas] pelo verbo, mas uma construção verbal que [traz] o mundo no seu bojo” (Candido, 1988, p. 18) no ato de

³⁸ Passagem extraída do livro *Todos os contos*. Trecho de “O crime do professor de matemática”, de Lispector (2016, p. 242).

organizá-lo. A analogia ao gênesis bíblico desse ensaio “No começo era de fato o verbo” (1988), de onde extraímos essa citação acima, se coaduna com o início da estória de *A paixão segundo G.H* (1964). Pois, há, nesse texto, uma condição perturbadora e anterior à contação que é o mote da estória. Trata-se de uma escultora, chamada G.H – a narradora-personagem – que tem diante de si uma massa amorfa, que, no caso, é uma experiência confusa pela qual passou:

estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? (Lispector, 2020d, p. 9).

Nessa narrativa, percebemos a palavra como organizadora do cosmos literário. Ou seja, é um *logos*³⁹ que ao ordenar, confere existência e sentido às coisas. Essa passagem textual revela um traço recorrente do empreendimento literário da autora, cujo espírito indagador busca investigar o tecido da vida, através da escrita enquanto método, e entende que o mundo se oferece por meio da linguagem, pois “se há uma pedagogia da aprendizagem na obra de Clarice, esta pode encontrar-se no modo inquiridor que atravessa essa obra. É através da interrogação, onde se desestratifica o saber instituído, que a referida pedagogia melhor se faz sentir” (Sousa, 2000, p.211).

A narrativa de 64 referida não apenas ordena o pensamento como também demonstra o “movimento incessante de vai-e-vem” que, para Nunes (2007), é uma escritura que comanda a sua autora: “escrever é, para Clarice Lispector, submissão a um processo que ela não conduz e pelo qual é conduzida”⁴⁰, pois, não necessariamente partia de um “ato deliberador” para a criação e, tampouco, era munido, antecipadamente, de um propósito⁴¹. Isto é, trata-se de uma escrita cujo espírito toma como mola propulsora o indagar,⁴² para buscar perquirir o que acontece no mundo: seria o desejo de conhecer nato do humano, no dizer de Aristóteles em *Metafísica*. Através desse meio, sua ‘sensibilidade

³⁹ Esse termo pode ser traduzido como palavra, razão, conhecimento e discurso. Diante disso, podemos inferir que se o mundo é ordenado é porque advém de um *logos* “que é o discurso racional ou a razão que se faz discurso” (Abbagnano, 2007, p. 514).

⁴⁰ NUNES, 2007, p. 58.

⁴¹ LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 32.

⁴² LISPECTOR, 2020f, p. 14.

inteligente⁴³ entrava em ação e em sintonia com o universo. A crônica “Submissão ao processo” faz uma súmula de todo o processo de criação literária clariciano:

O processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito (Lispector, 2020b, p. 78).

O trecho acima leva a entender que Clarice, enquanto artista da palavra, se comportou como uma cientista pelo fato de ter descoberto a “realidade abstrata” ao analisar as sutilezas imperceptíveis: aquela “mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”⁴⁴. Era como se ao escrever ela estivesse imersa, dentro de um microscópio. Ou seja, para ela, descobria-se o mundo através da escrita, uma vez que o processo funcionava como uma espécie de laboratório. Em suma, trata-se de uma autora cujo interesse é “aproveitar a vida imediatamente, mas só a mais profunda (...) sou “ativa” nas observações⁴⁵ e que defende que “nunca se entende ao menos que se escreva” (Lispector, 2020a, p.169)⁴⁶ como método para investigar a realidade.

No âmbito estritamente ficcional, como as narrativas dessa autora poderiam servir de palco de interação com a realidade para investigar, interpretar, bem como analisar, a fim de revelar o mundo por meio da palavra literária? Fernando Segolin, em seu livro *Personagem e anti-personagem* (1978), atesta que foi o mestre grego Aristóteles quem primeiro teorizou acerca da imitação (ou mimesis) na arte “o imitar [é] congênito ao homem” (Aristóteles *apud* Segolin, 1978, p. 15). E, com efeito, veio a contribuir no estudo da construção de mundos imaginários, os quais denotam cunho realístico, notadamente, por ser habitado por seres que apresentam uma linha tênue existente entre a personagem e a pessoa humana⁴⁷. Comprovação disso está no livro *A hora da estrela* acerca do convite do narrador ao leitor para que: “cada um a reconheça em si mesmo” (Lispector, 2017, p. 48).

⁴³ Termo cunhado pela própria Clarice em crônica publicada no dia 2 de novembro de 1968. Nesse escrito, a autora acredita possuir um dom sensível para apreender os seres ao seu redor.

⁴⁴ LISPECTOR, 2020b, p.32.

⁴⁵ LISPECTOR, *ibidem*, p. 110. Fragmento intitulado “Dois modos”.

⁴⁶ Crônica “Escrever” publicada em 14 de setembro de 1968 pelo *Jornal do Brasil*.

⁴⁷ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Série Universitária, 1990.

Candido (2005) é outro estudioso que teorizou sobre personagem, com expressividade. Segundo ele, o papel desse ser ficcional chega a ser o mais destacado e relevante em um enredo literário. A visão do crítico justifica que isso decorre devido à impossibilidade de se pensar no enredo sem a presença desses habitantes ficcionais. Assim como, é dessa relação íntima entre esses e a estória narrada que provém todas as questões advindas dele, conforme expressa a seguinte passagem do texto “A personagem do romance” do crítico em questão:

[...] quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam (Candido, 2005, p. 53).

Pensar nessas figurais centrais de enredo, inevitavelmente, consiste em não as separar do seu narrador, como chama a atenção Beth Brait. Pois, o seu papel de contar estórias, revelando tudo o que se passa no cenário diegético ao leitor, inclui as ações praticadas pelos seres ficcionais:

Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente (Brait, 1985, p. 52-53).

O ser que narra tece o mundo pelas palavras. Logo, possui, o mesmo papel determinante de mostrar toda a cena narrativa ao leitor tal qual uma câmera de cinema, cujo papel é exhibir ao espectador os fatos, como argumenta Brait (1985):

o papel do narrador, não há como fugir desse elemento presente, sob diversas formas, em todos os textos caracterizados como narrativas. Como podemos receber uma história sem a presença de um narrador? Como podemos visualizar uma personagem, saber quem ela é, como se materializa, sem um foco narrativo que ilumine sua existência? Assim como não há cinema sem câmera, não há narrativa sem narrador (Brait, 1985, p. 53).

A propósito dessa analogia estabelecida por Brait (1985) a respeito de narrador literário e câmera no cinema, o capítulo 5 desta tese se debruçará sobre a sétima arte ter descoberto a capacidade de contar, mostrando estórias. Isso porque será o momento oportuno para analisar as obras a que nos propomos pelo viés da câmera que narra – a qual não simplesmente mostra, mas também organiza, seleciona as imagens e dá forma à narrativa, e que, de certa maneira, deixa algumas pistas de si – pois: “Assim

se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1987, p. 205).

Em síntese, não há narrativa sem narrador, uma vez que a criação do mundo ficcional foi ordenada por sua palavra. Do mesmo modo, é impensável trabalhar construção de personagem sem inseri-lo, por ser a entidade fictícia responsável por sua existência.

Um narrador funciona como intermediário entre a estória e os seus leitores dentro de uma narrativa. E é através dessa instância que o teatro diegético atua de modo a ora se aproximar, ora se distanciar; em um dado momento mostrar e, noutro, ocultar o lhe convém aos receptores. Ou seja, por parte dele há uma manipulação da apresentação dessas cenas e, por tal fato, não raro é confundido com o próprio escritor literário, embora Cardoso (2003) seja categórico em distingui-lo dos demais por sua capilaridade predominante quando diz que:

O narrador é considerado como o agente, integrado no texto, que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa (Cardoso, 2003, p. 57).

As obras claricianas, quanto a isso, agem, praticamente, sem possibilitar distinção de ambas as instâncias entre si. Trata-se do discurso indireto livre definido como “um elo psíquico entre o narrador e o personagem que fala” (Câmara Jr., 1977, p. 30). Nunes (1989) segue a mesma esteira ao defender os textos literários da autora como narrativa monocêntrica, isto é, narrador e personagem em simbiose: “a posição do narrador se confunde ou tende a fundir-se, nessa forma, com a posição da personagem” (Nunes, 1989, p. 29). Nos tópicos, 2.4 e 2.5 deste capítulo abordaremos, especificamente, a ocorrência desse fenômeno nas obras estudadas.

Nesse ensejo, percebemos que a urdidura da arte literária possui a capacidade de não apenas funcionar como palco da criação de mundos ficcionais, mas como poderosa ferramenta para revelar o mundo através das palavras. Trata-se, portanto, de um descortinar daquilo que muitas vezes tende a se esconder, seja por via do interdito ou para apontar coisas que são passadas ao largo. Yudith Rosenbaum (2016) destaca que isso ocorre com *Lispector* devido ao olhar estrangeiro da autora, o qual:

vê a vida (não aquela etiquetada, classificada); ela vai desmontar cada momento, cada canto do lugar por onde ele passa (...) é como se ela abrisse os véus, e a gente fosse olhando o que é a vida em família, que que é a vida do

casal, o processo de desenvolvimento de uma criança, a violência que tem nas relações (...) acho uma leitura desvendadora (Rosenbaum, 2016)⁴⁸

A justificativa para o fato de a literatura atuar por meio das palavras (do latim *littera*: letra) é porque a sua intenção é criar uma política de visualidade, na qual o mundo narrativo, desenhado verbalmente, busca revelar certos cenários desprestigiados, ignorados, invisíveis e impensáveis. Dessa maneira, a organização simbólica literária permite trazer à tona certas coisas que exorbitam a superficialidade automática do olhar.

A escrita literária busca, nesse sentido, preencher as lacunas da vida daquele que lê, devido ao fato de que, ao construir um mundo possível, alimenta o imaginário desse ser humano. Pois, ler condiciona ser conduzido a viver o que nunca se viveu, sentir o que não foi sentido, pensar no impensável e perceber o imperceptível e, consequentemente, fornece “a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”, segundo (Candido, 2011, p. 177), em *O Direito à literatura*. É entender que “Não há povo e não há homem que possa viver sem ela”⁴⁹. Ou seja, sob essa perspectiva, é inconcebível se pensar em sociedade sem literatura, pois é através desse meio que um povo se expressa por mimese e verossimilhança, ou seja, imitação e simulação do real.

A finalização deste tópico possibilitou compreender a escrita de Clarice para além da construção de mundos ficcionais, uma vez que também foi o meio pelo qual ela examinou a célula da vida. Assim, o ‘mundo não escrito’⁵⁰ se aproxima do universo da fabulação por meio das personagens, as quais não existem, mas que surgem no bojo narrativo para que o caráter verossímil delas seja alcançado. E, a partir delas, o homem seja exposto frente aos seus desejos, fragilidades, medos e outras questões da condição humana em comum com esses seres, em consonância com o convite de *A hora da estrela* para o leitor se ver refletido na Macabéa ao qual já nos referimos.

À vista disso, a seguir, perceberemos, na prática, como Lispector empregou o atributo de sua clareza verbal⁵¹ – necessário para organizar e descobrir – isto é, fazer ver mundos invisibilizados femininos.

⁴⁸ Trecho de fala da estudiosa concedida ao canal Casa do Saber, 2016: https://www.youtube.com/watch?v=Klq3xe_Fyo. Acesso em: 01 ago. 2024.

⁴⁹ Ibidem, p. 176.

⁵⁰ Expressão do escritor italiano Ítalo Calvino. Para ele, a escrita literária existe “para que o mundo não escrito possa exprimir-se por meio de nós” (Calvino, 2005, p. 114).

⁵¹ O nome Chaya Pinkhasivna Lispector foi abrigado para Clarice, uma variação de “Clara”, para obedecer a “semelhanças fonéticas” do nome hebraico, segundo Gotlib (2013). Coincidentemente, o novo nome destaca uma característica predominante da autora: a clareza de seus textos. Nesse sentido, trata-se de

2.3.1 Clarice no encaço dos passos da vida feminina: invisibilizadas, emudecidas e interditas

“Os passos estão se tornando mais nítidos. Um pouco mais próximos. Agora soam quase perto. [...] Vão me ultrapassar e prosseguir? Seria a minha esperança, a minha salvação. [...]. É que os passos não estão próximos e pesados, já não estão apenas em mim: eu marcho com eles, eu me engajei” (Lispector, 2020a, p. 576)⁵².

Esta subseção visualiza um panorama dos passos da existência feminina por figuras ficcionais claricianas associadas aos seus apagamentos pela sociedade. Tomando por base algumas autoridades do mundo crítico, analisamos fases de vida específicas de algumas delas, em que a autora se concentrou em retirar o invólucro e, com efeito, revelá-las.

A personagem Joana do primeiro livro de Clarice engendrou um germen⁵³ na produção da autora: seguir os passos de vida de um ser ficcional mulher. Esse fato, segundo Pontieri (1999b), deve-se ao ponto em comum com a narrativa joyciana por conta de uma passagem de *Retrato do artista quando jovem* de onde adveio a inspiração para ter sido intitulado como *PCS* (título que partiu de uma sugestão do escritor e amigo Lúcio Cardoso). Trata-se do chamado romance de formação, *bildungsroman* (no alemão), o qual dá importância à cronologia de vida de um personagem, não necessariamente acompanhando toda a sua existência, mas justamente os momentos de virada, nos quais o processo de amadurecimento é mostrado, expondo a sua personalidade sendo moldada pelo tempo, como nos assegura uma autoridade formalista russa:

Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. (Bakhtin, 1997, p. 238).

A metáfora do título da obra clariciana – destacando o coração como epicentro dos sentimentos mais profundos do ser – suscita uma analogia com a figura de um explorador que cerca um dos lugares mais inóspitos do planeta, a selva, cujos

uma autora que mourejou nas letras para organizar e, assim, compreender o mundo caótico que se lhe apresentava.

⁵² Trecho de “O alistamento”: crônica publicada em janeiro de 1973. Está presente em *A descoberta do mundo*, de Lispector (2020a, p. 576).

⁵³ Segundo Varin, “*Perto do coração selvagem* carrega em germen todos os seus outros textos. É o *cadinho*, o conjunto das manifestações futuras, o Um contendo todos os possíveis” (Varin, 2002, p. 111).

reconditos se coadunam com o território desafiador da geografia íntima do ser. Assim, o ideal de busca por se aproximar desse espaço insondável proporcionava visibilidade a algo despercebido e ignorado, o qual se encontra latente em um lugar, geograficamente falando, pouco povoado e misterioso: a alma humana. Notadamente, a feminina, percebida desde essa primeira experiência de Clarice no mundo desconhecido desse “eu”, invisível aos olhos.

Nesse sentido, o que não pode ser visto, de certa maneira, permeia a escrita de Lispector⁵⁴, justamente pela saga de sua produção girar em torno de sentir e perceber, com profundidade, seres e objetos que cercam sua apreensão do mundo. Tomemos como exemplo o texto “As caridades odiosas” de *A descoberta do mundo*. A subversão do título, desfazendo a lógica do ato de se “fazer o bem”, é problematizada, haja vista a crônica ponderar que a ação de auxiliar alguém em estado de mendicância foi incitada pela compaixão e, ao mesmo tempo, pela revolta por outras terem se negado a ter visto e ajudado. Ademais, destaca o ato caridoso como um discurso que se alimenta desses vitimados pelo sistema. Pois, há mais de uma hora, um menino esperava por alguém que lhe desse um doce na porta de uma confeitaria, sem êxito. Fato esse que envergonha a cronista a ponto de se colocar no lugar daquela criança em seu grito de denúncia, destacando a invisibilidade social dele se estendendo a ela, após sua atitude altruísta: “temera que os outros me vissem ou que os outros não me vissem?” (Lispector, 2020a, p. 321). Essas incursões por parte da autora decorrem, segundo Joyce Alves – que empreendeu uma leitura sob o olhar dos Estudos Culturais dessas crônicas da autora – as quais expunham a voracidade “[...] seja a fome de comida ou a fome de respostas para as perguntas da cronista” (Alves, 2018, p. 94).

A seguir, apresentamos alguns textos da escritora de modo a demonstrar exemplos de personagens femininas em idades distintas praticamente na mesma esteira de apagamento do jovem retratado na crônica. A maioria dos escolhidos para uma pequena análise compõem os contos *Laços de família*, cujas protagonistas “se distribuem da juventude à velhice” (Peixoto, 2004, p. 76). Buscamos, com isso, evidenciar as personagens claricianas “velhas, mulheres maduras ou adolescentes” em como elas debatiam, internamente e externamente, o susto de suas limitações passionais e sintomas

⁵⁴ Elódia Xavier em “Que corpo é esse?” divide o corpo no imaginário feminino em 11 partes, dentre eles, o corpo disciplinado para Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*, e o corpo invisível para Júlia Lopes de Almeida, na obra *A intrusa*. Sob nossa óptica, ponderamos que a segunda categoria poderia também ser adequada, como tratamos no tópico 2.4.

de que eram reprimidas, “tudo isto narrado através de sutilezas e latências redobradas em labirintos” (Helena, 1991, p. 25-26).

A propósito, a escolha majoritária dos contos integrantes da coletânea de 1960 para análise se justifica, sobretudo, dada a importância reconhecida pela crítica quanto ao ponto alto atingido pela produção da escritora e na cena histórica das letras brasileiras, como confirmam as organizadoras da coletânea em torno da efeméride dos 50 anos da publicação de tal obra, uma vez que “põe em foco, através de pequenas, mas densas narrativas, questões relevantes do universo feminino (...) A autora coloca a mulher como sujeito da história em 10 das 13 narrativas” (Coutinho; Moraes, 2012, p. 9)⁵⁵.

Ademais, estudá-las, panoramicamente, traz à luz uma constatação simbólica: “as personagens de Lispector, mesmo os adolescentes e as crianças, estão sempre envoltas por um nada tênue, embora sorrateira, camada de opressão”⁵⁶. Isso significa que amiúde os seres ficcionais por ela gestados expõem certo patriarcalismo com “dinâmica de obediência a valores que, se aparentemente se mostram mais vantajosos para os homens, acabam por aprisionar e reprimir a todos, não importando o sexo, a classe, a etnia ou a idade” (Helena, 1991, p. 39).

Começemos pela menina do conto “Restos de carnaval”, presente na coletânea *Felicidade Clandestina*, que traz uma tônica de ser despercebida pelo fato da personagem se encontrar numa posição de desvantagem. A ambiguidade destacada logo desde o título remonta não apenas à memória do passado de alguém adulto que conta aquela estória, repleta de reminiscências, como também a um relato de um eu narrativo feminino, que busca entender o porquê de ter sido remetida à lembrança de uma festividade remota, na época de sua infância, marcada por pouco poder aquisitivo. Uma outra conotação de leitura tange às sobras da fantasia de uma amiga que, ao passo que a traja, com certa dignidade, a veste perversamente de invisibilidade, uma vez que privada do material⁵⁷ em sua vida faz com que sua identidade fique apenas ao “pé da escada”, “olhando ávida os outros se divertirem” (Lispector, 2016, p. 397).

⁵⁵ Cf. *Clarices*: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família). COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012.

⁵⁶ Ibidem, p. 39.

⁵⁷ O mundo de Clarice conheceu de perto a pobreza e a desigualdade retratada nesse conto. Quando criança, vivendo na periferia de Recife, saltava-lhe aos olhos a tragédia social advinda de discursos que ouvia quando andava pelas ruas recifenses (Montero, 1999). A vulnerabilidade na infância, com escassez de recursos, poderia justificar sua ânsia em “defender os direitos dos outros” desde a tenra idade. Junto a isso, havia a enfermidade da mãe Marieta. Assim, apenas havia uma saída: a imaginação criadora, cujo lugar a

Ainda sobre essa questão de não ser visível aos outros, chama atenção, no conto em questão, a questão da alteridade a qual parece querer defrontar o privilégio dos outros em detrimento do seu status social: “Ela fica com o resto da abundância do outro” (Rosenbaum *apud* Lerner, 2007, p. 112). Haveria, ainda, uma terceira possibilidade de leitura, a nosso ver, presente na cena final. É um momento de consolação “ao que restou” para as agruras pelas quais a narradora-personagem passara, por conta do sofrimento da enfermidade da mãe agravado naquela festividade em questão, e que se confrontava com a sua “fome de sentir êxtase”. Falamos da situação derradeira da festa na estória, cujos resquícios de esperança por uma mudança estavam praticamente dissipados. Mas, eis que lhe surge “a salvação” descrita na seguinte passagem:

Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando, sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa⁵⁸.

A simbologia da rosa no conto, a qual destaca a cor da fantasia e a associação análoga entre esse tipo de flor e o feminino, permite pensar sobre a capacidade que a escritora teve de amalgamar a passagem da fase infante para a maturidade através do diálogo com o ato de se fantasiar, associado à possibilidade de mudar durante a festividade carnavalesca. O fato de ser conhecida pelo outro como uma “rosa” projeta um amadurecimento simbólico dessa criatura ficcional. Isso porque a vulnerabilidade dessa fase pueril, em que não tem condições financeiras para fantasiá-la com mais dignidade, abre espaço para que ela possa “desabrochar” para o mundo, descobrindo-se mais em condições de enfrentá-lo, com seus dissabores e agruras. Ou seja, a possibilidade do festejo em se transformar em outra (que não ela mesma) suscita a ideia de necessidade de mudança do ser, “sair do casulo”, em que desperta para a feminilidade latente dentro de si. Engenhosamente, Clarice não emprega “fantasia” num sentido denotativo apenas. Isso porque o simbólico ganha destaque pela efabulação misturar imaginação e sexualidade aflorada, a qual manifesta o estágio de vida em que a menina se encontrava, rumo à puberdade, como defende Ferreira (2018), que vê tal fenômeno numa dimensão ainda maior:

O emprego da máscara-objeto nos contos claricianos, abordam a infância e juventude, momento em que o recurso é empregado em situações de contato

liberava da clandestinidade e de toda penúria que enfrentava, pois “no mundo da fantasia não havia espaço para o sofrimento” (ibidem, p. 37).

⁵⁸ Op. cit., p. 400.

com o Outro, no caso, o sexo oposto, relação de alteridade associada à descoberta do desejo sexual (Ferreira, 2018, p. 94).

O enfoque, portanto, é mais do que em torno de uma personagem diante da conquista da primeira festa fantasiada em torno de um carnaval, para ela, diferente de todos os outros em que ela própria “aprendera a pedir pouco” (Lispector, 2016, p. 398). Pois, além disso, as reminiscências da memória instauram que esse momento específico traz um “lugar simbólico do ritual de passagem, da criança para a adolescente/mulher, tempo do despertar da feminilidade, tema constante nos contos de Clarice (Rosenbaum *apud* Lerner, 2007, p. 113). Vale ressaltar, a título de informação adicional, que “Restos de carnaval” consiste numa “escavação de memória”, para utilizar um termo presente no Trabalho de Conclusão de Curso de Bruna Bittencourt Silva (2022) que associou a autora ao filósofo alemão Benjamin. O fato é que se trata das rememorações da própria Clarice, como destaca a biógrafa Montero (1999)⁵⁹. É um conto que aborda um momento de modificação na vida da escritora. Pois, dali se obteve a matéria para relatá-lo literariamente:

Imersa no mundo da fantasia, Clarice não tinha consciência das dificuldades financeiras que atormentavam seu pai (...) A doença de Marieta agravava ainda mais a situação (...) O cotidiano de menina alegre, viva e muito imaginativa via-se invadido, de repente, pelos reveses da vida (...) Houve, porém, um carnaval no qual a mãe de uma amiga resolveu fantasiar a filha de “rosa”. Como sobrou muito papel crepom, a mãe da menina fez também uma igual para Clarice (...) A pequena “rosa” desencantada começava a conhecer os caminhos inexplicáveis da vida (Montero, 1999, p. 38).

Outro exemplo que trazemos é “A menor mulher do mundo”. Essa estória, presente em *Laços de família*, narra e destaca a pequenez de uma pigmeia de uma tribo africana, grávida, encontrada por um pesquisador francês. Mas não só. O trecho em questão trata da exploração colonial. Pois, os quarenta e cinco centímetros dessa criatura feminina chamam atenção pelo espanto gerado no explorador Marcel Pretre que, de pronto, batiza esse novo ser como “Pequena flor”. Trata-se da necessidade humana de compartimentar as coisas:

Na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites. Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito (Lispector, 2016, p. 194).

⁵⁹ É digno de nota, por motivos bibliotecários, que, embora façamos referência à reconhecida biógrafa clariciana Montero (1999), a catalogação do livro consultado é Ferreira (1999). Por essa razão, optamos pelo sobrenome mais reconhecido pela crítica especializada.

A partir dessa classificação no ato de nomear, a figura do colonizador representa o dominador e, com efeito, a subalternidade desse outro que é feminino. A narrativa como um todo parece realçar a problemática em torno do mundo desconhecido dessa “pequena flor”, a qual veio à tona por uma descoberta de um colonizador europeu. Rosenbaum, em um texto de sua autoria, resume em um parágrafo o impacto do conto para as famílias que lançaram um olhar “estranho” para essa pigmeia noticiada, uma vez que se encontra enclaustrada numa visão etnocêntrica a qual busca reduzir, classificar aquilo que é considerado diferente da sua, tida como dominante. Seria, portanto, uma outra faceta de pequenez apresentada no conto:

O conto se iniciou na floresta africana e depois migrou para o cenário da cidade, trazendo a natureza selvagem para o interior das famílias urbanas. A violência, como se pode ver, colocou-se inteiramente do lado destas, quebrando as expectativas banais de um leitor desavisado. Sem dúvida, essa é a intenção desalienante da ficção clariciana, rompendo ideologias e representações paralisantes. O cenário, antes longínquo e exótico da selva equatorial, ganha imprevista proximidade e escancara o que se ocultava na mata escura da cidade (Rosenbaum, 2015, p. 153).

Deduzimos o confronto de tom vernizado que o conto quis colocar quando projetou o preconceito nu e cru da barbárie selvagem humana imersa em meios familiares urbanos moralistas e tradicionais diante da figura encontrada na África Equatorial, uma vez que apenas a viam como objeto de consumo: “o desejo de ter para si aquela coisa miúda e indomável, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade”⁶⁰. Assim, essa narrativa ilustra o caráter de subalternação advindo de uma atitude discriminatória que circunda a “pequena flor”: “um artifício [usado] para expor o humano em sua completude: o Eu diante do diferente e do novo” (Moraes; Lima, 2012, p. 361). Suscita-se, portanto, um contorno de invisibilidade em torno de uma alteridade hegemônica que se negou a ver esse diminuto corpo por um olhar humanizado. O campo gravitacional da narrativa gira em torno de inusitada figura desvendadora, espécie de chave mestra pela qual se acessava “tanto pessoalmente como através de sua fotografia (...) os mistérios mais íntimos das demais personagens”.⁶¹

No conto “Preciosidade”, do mesmo livro, há a temática da transformação de uma menina em mulher. Estava iminente seu aniversário: “à medida que dezesseis anos se aproximavam em fumaça e calor” (Lispector, 2016, p. 206). A personagem não tem seu nome revelado. O leitor toma conhecimento apenas da sua idade e de uma avaliação

⁶⁰ Ibidem, p. 197.

⁶¹ Ibidem, p. 361.

de sua aparência por parte do narrador, bem contundente “tinha quinze anos e não era bonita”⁶². Essa narrativa clariciana trata de um percurso religiosamente praticado por uma jovem no trajeto de sua casa à escola e que tinha por hábito acordar antes de todos para não ser vista. Porém, a narrativa curta busca salientar que “dentro da nebulosidade (havia) algo precioso”⁶³ que era sua inocência, a qual buscava resguardar a todo custo. Ou seja, ela deliberadamente, nessa passagem de idade, desejava permanecer invisível ao mundo pela sua “joia”, envolta de proteção e cuidado. Mas, o texto conduz a mostrar que sua zona de conforto estava por um fio ao trazer a simbologia do ovo ao final do trecho: “há uma obscura lei que faz com que se proteja o ovo até que nasça o pinto, pássaro de fogo”⁶⁴.

O sapato também surge à cena como um ato solene do que a protagonista inutilmente escondia com medo de expor, porém em via de saltar para outros passos. Quando reivindica aos pais um novo par, após ter sido tocada um dia por passageiros de um ônibus, isso fica evidente: “Preciso de sapatos novos! os meus fazem muito barulho, uma mulher não pode andar com salto de madeira, chama muita atenção! Ninguém me dá nada! Ninguém me dá nada!”⁶⁵. Em suma, o conto ao tratar da “preciosidade” perdida, joga luz para o implacável do poder do tempo sobre o feminino cujas mudanças são inevitáveis. O desfecho do conto, ao dizer que ganhou o calçado, de certa maneira, dialoga com a ideia da *Psicanálise dos Contos de Fadas*, de Bruno Bettelheim, em que esse objeto de “Cinderela” dialoga com o que o feminino deseja revelar:

A estória sugere que no Egito antigo, tanto quanto hoje, sob certas circunstâncias, o sapato feminino, como símbolo de algo muito desejável na mulher, desperta o amor do homem, por razões determinadas mas profundamente inconscientes (Bettelheim, 2002, p. 284).

Outro caso que pode ser lembrado é “Uma galinha”⁶⁶. Relegada ao segundo plano, essa personagem animal, não humana, é trazida à baila para versar sobre exploração, violência, marginalização, alienação e invisibilidade⁶⁷ no meio familiar,

⁶² Ibidem, p. 206.

⁶³ Ibidem, p. 206.

⁶⁴ Ibidem, p. 217.

⁶⁵ Ibidem, p. 217.

⁶⁶ A relação de Clarice com os animais era profunda, tal qual com os humanos, como é revelado em *A vida íntima de Laura*: “quando eu era do tamanho de você, ficava horas e horas olhando para as galinhas. Não sei por quê. Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar” (Lispector, 1999, n.p.).

⁶⁷ A figura da galinha é tema recorrente em Lispector. Na crônica “Nossa truculência”, publicada em 13 de dezembro de 1969 pelo JB, somos levados a refletir sobre o prato galinha ao molho pardo. Essa comida – feita com o próprio sangue desse animal, como consta n’*A vida íntima de Laura* – aponta para a alegria do seu consumo pelo humano em detrimento da morte daquela. Tal fato destaca a vulnerabilidade e o estado de opressão do bicho quase sempre cercado pelo sacrifício.

como sinaliza o conto: “não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela” (Lispector, 2016, p. 156). O fato de trazer à tona um bicho põe em evidência o seu grau de subserviência aos humanos:

A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma⁶⁸.

Nesse sentido, é que cabe um detalhe a ser ressaltado: a grande maioria dos estudiosos compreendem a figura da galinha nesse conto, diga-se de passagem, também associada à condição feminina. Porém, para além desse caminho de leitura, Evando Nascimento elucida sobre a literatura dessa autora, em muitos episódios, voltada ao mundo animal em sua escrita: “para essa literatura, o bicho não é simplesmente um adorno dentro da composição da obra” (Nascimento, 2012, p. 30). Ou seja, o uso dessa figura do bicho adquire matizes mais complexos nos textos claricianos, a fim de proporcionar um espelhamento e funcionar como “um espaço de reflexão crítica sobre a questão animal num mundo em que o homem se define a partir da dominação que exerce sobre os viventes não-humanos e, simultaneamente, utiliza o animal para justificar a dominação sobre outros seres humanos” (Maciel, 2008, p. 17-18). Fato que demonstra a metáfora de apagamento do ser através do recurso do bicho.

Em outro caso, “A procura de uma dignidade”, aborda a sexualidade na idade avançada de uma mulher casada, a Senhora Jorge B. Xavier, e todo o drama dela decorrente. Esse conto está presente na miscelânea *Onde estivestes de noite*. A narrativa aborda, portanto, a fase outonal da vida em que o corpo dá alguns sinais de declínio “a senhora já arrastava pés pesados de velha” (Lispector, 2016, p. 440). É um período em que se espera que os sinais de vigor e viço primaveril não tomem mais conta do corpo humano na paisagem corpórea cheia de sinais de decadência. A partir dali as folhas secas caídas passam a ser repositório de preconceitos por parte da sociedade que testemunha uma fase mais arrefecida. A protagonista do conto, de quase setenta anos, com aparência de 57, pode ser descrita pela seguinte síntese presente em “A partida de trem”: “A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despudorada, apaixonada por Roberto Carlos”⁶⁹. Acontece que nessa estação de vida essa mulher casada tinha “fome dolorosa de suas entranhas”⁷⁰. Queria ser possuída por esse

⁶⁸ Ibidem, p. 157.

⁶⁹ Ibidem, p. 466.

⁷⁰ Ibidem, p. 447.

cantor brasileiro, ícone da Jovem Guarda. Um fato que destoava das expectativas esperadas: era um “fruto fora de estação”.

O pano de fundo da estória é o estádio do Maracanã. Durante a leitura, percebe-se que há uma questão simbólica nesse local, uma vez que havia pretensamente uma conferência a ocorrer naquele lugar. Após um tempo perdida, a senhora percebe seu lapso de memória, notando que o evento ocorreria nas imediações daquela localidade. A seguinte passagem da narrativa “No entanto, o seu pequeno destino quisera-a perdida no labirinto” (Lispector, 2016, p. 441) parece insinuar os conflitos que gladiavam dentro daquela idosa. O final do conto mostra a perdição labiríntica dela. Não havia fio de Ariadne que pudesse salvá-la do desejo que carregava dentro de si, tendo em vista os códigos morais e sociais que a tornavam invisíveis como ser desejante. O fato de seu nome não ser revelado constitui a sua condição de subalternizada, invisibilizada, a qual, à sombra de seu esposo, é identificada apenas pelo sobrenome dele: “E por causa de Roberto Carlos a senhora estava envolta nas trevas da matéria onde ela era profundamente anônima”⁷¹. Condição igualmente reforçada pela narradora ao dizer que “A Sra. Jorge B. Xavier era ninguém”⁷².

A própria ideia de “busca pela dignidade” presente no título do conto está ligada à “fome dolorosa de suas entranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável”⁷³ pelo ídolo. Mas, mantinha resguardado o seu desejo sexual pela vergonha moral. E, embora se saiba que a falta de sexualidade na terceira idade é um mito a partir do estigma do corpo de velha, do “caído”, as mulheres dessa fase sofrem as agruras. A sexualidade da velha, nesse caso, não é invisível, mas invisibilizada por uma sociedade que a oprime e a apaga por considerá-la incapaz de sentir prazer; gerando, assim, sofrimento e angústia para ela que experencia esse fenômeno.

O último conto que trazemos para uma reflexão é “Feliz aniversário”. Nele, o narrador apresenta as marcas do drama da passagem do tempo na data celebrada por uma senhora chamada Dona Anita. Eram os seus oitenta e nove anos. Há um silenciamento em torno da senescência na narrativa, inclusive, por duas vezes em que se repete o seguinte período: “A velha não se manifestava”⁷⁴. Ironicamente presente no livro intitulado *Laços de família*, essa narrativa clariciana vem mostrar a desunião daqueles

⁷¹ Ibidem, p. 448

⁷² Ibidem, p. 448.

⁷³ Ibidem, p. 447.

⁷⁴ Ibidem, p. 181.

parentes, principalmente, quando se fala do marido da “nora de Olaria” cujo não comparecimento se dava por “razões óbvias: não queria ver os irmãos” (Lispector, 2016, p. 179). O relato traz à tona mais uma problemática de uma idosa na sociedade. Dessa vez, inserida no seio familiar, no qual o abandono, o estigma posto na “impotente cadeira”, sinalizava a sua posição de velha e inferiorizada. Essas questões bem presentes nesse texto da autora, no momento de festividade, sinalizam a ironia do título.

O encontro daquela família era anual tanto que o filho da matriarca, Manuel, diz “No ano que vem nos veremos diante do bolo aceso!”⁷⁵. O ambiente se mostrava hipócrita, pois dona Anita é ignorada pelos convidados. Chama a atenção também eles serem autênticos familiares estranhos entre si, verdadeiros “ratos se acotovelando” que dissimulam, muitas das vezes, o teatro da vida em sociedade para cumprir certos ritos. A ironia da aniversariante que não protagoniza sua própria festa dentro da trama contística, evidencia-nos, portanto, a implacável realidade de vulnerabilidade de muitos na fase da velhice, cuja exposição figurativa naquela sala de estar a tornava um ser invisibilizado. Mesmo após o desenrolar da narrativa apontar uma revolta por parte da idosa, com insultos aos seus, não muda seu *status* descrito inicialmente, sem vez e voz:

Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava. E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um cetro, e com aquela mudez que era a sua última palavra⁷⁶.

A título de conclusão, percebemos, no transcorrer desse caminho analítico, que o ato de construir a imagem da alteridade nos contos claricianos indica, de certa maneira, um “retrato da exclusão” (Pontieri, 1999a, p. 334). Não sendo apenas a icônica Macabéia, a “heroína” social que expõe as chagas sociais literárias de Clarice, como também as “baratas”⁷⁷, as galinhas, as donas-de-casa, as velhas e loucas que, graças a ela, ganharam destaque ficcional⁷⁸.

A abordagem aqui levantada faz perceber as figuras invisibilizadas que costumam povoar as narrativas claricianas, seja apresentando-se interditadas ou

⁷⁵ Ibidem, p. 190.

⁷⁶ Ibidem, p. 188-189.

⁷⁷ As narrativas “A quinta história” e *A paixão segundo G.H* trazem enredos com esses insetos que nada mais são que parte integrante do ser humano (isto é, não vistos como opostos), ou seja, essas histórias demonstram a animalidade como indissociável da natureza inerente do homem: “Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (Lispector, 2020d, p. 67). Pelo ponto de vista psicanalítico de Rosenbaum, a sordidez da barata, é aquilo que expulsamos da consciência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0KTJLKtbYDo>. Acesso em: 16 ago. 2024.

⁷⁸ Ibidem, p. 190.

emudecidas por parte de uma autora que buscou revelá-las. Doravante, entraremos em contato com as obras claricianas, cujos enredos servirão como mote para as adaptações fílmicas que compõem nosso *corpus*.

2.4 Ela não sabe gritar: o invisível e inarrável no mundo de Macabéa

“Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio” (Lispector, 2017, p. 51)⁷⁹.

O presente tópico apresenta a obra *A hora da estrela* pelo ponto de vista da invisibilidade da personagem Macabéa associada ao caráter inenarrável do livro. Para tanto, tomamos o título alternativo “Ela não sabe gritar” dessa produção clariciana para unir ambas as questões como nosso fio condutor.

Diante dessa situação, a base tomada para ilustrar a construção da protagonista dessa obra será o prisma de quem conta a história. A partir de trechos da produção clariciana em questão, acompanhada de visões teóricas, descobriremos quem é Macabéa “no útero do mundo” gestada pelas palavras de seu narrador.

Iniciamos com a dedicatória da novela, publicada em 1977. Chama a atenção a ordem do invisível, nessa hora preliminar, quando é dito que não se deve esquecer “que a estrutura do átomo não é vista mas sabe-se dela” (Lispector, 2017, p. 46). E quem protagoniza essa estória é Macabéa, a qual se configura e é mostrada como atômica com relação ao seu desamparo frente aos outros, a partir da seguinte passagem textual: “Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio”. Com relação a isso, Fernandes (1986) se posiciona e defende que ela mesma não notava sua própria existência, e só não é totalmente despercebida no mundo, uma vez que a dor dela passa a existir através de Rodrigo S.M. A relação entre ambos representaria o padecer de quem acompanha os passos da existência de qualquer ente, cuja vida guarda certas similitudes com a saga de aflição sofrida pela figura de Cristo quando percorre sua Via Sacra até o momento derradeiro:

Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ela já tivesse morrido. E talvez tenha⁸⁰.

⁷⁹ Trecho do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (2017, p. 51).

⁸⁰ Ibidem, p. 57.

O ser ficcional Macabéa é um ente vazio, porém sua construção, de pouca expressão, avulta ao estrear dentro daquela obra. O livro parece gravitar em torno da tônica de buscar representá-la enquanto ser humano, ocupando seu lugar na sociedade, de modo que em seu estado de pária social – isto é, de alguém à margem do mundo – possa ser encarada como gente, no sentido profundo da palavra; o que interpretamos como a “fratura” social que o livro procura revelar: “cuidai dela porque meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza” (Lispector, 2017, p. 53).

Se pudéssemos resumir essa ficção, num único sintagma, diríamos que ela traz a lume uma personagem inexistente. Pelas suas condições socioeconômicas, para muitos, ela era um ser invisível. Significa dizer que se trata de um ser humano desprovido de identidade, o qual, ironicamente, é representado por uma estrela que caminha não para ter luz, mas para o apagamento ao fim e ao cabo da narrativa. O nome da protagonista da novela, vale ressaltar, é trabalhado no sentido contrário do que suscita. Isso porque é advindo de macabeus, um povo heroico. Moser (2017) nos explica que isso decorre de um certo entrecruzamento entre a vida de Macabéa e a biografia da própria autora:

Ela é uma moça pobre de Alagoas, o estado onde os Lispector se estabeleceram ao chegar ao Brasil, e que migrou, como os Lispector e tantos milhões de outros, para a metrópole do Rio de Janeiro. Seu estranho nome, Macabéa, vem de uma promessa feita por sua mãe a uma santa amplamente venerada no Nordeste do Brasil, Nossa Senhora da Boa Morte. O nome alude ao episódio dos macabeus, o grupo liderado por Judas Macabeu, um dos maiores heróis da história judaica (Moser, 2017, p. 455).

Inclusive, o narrador da obra afirma que Macabéa surge como fruto de um vertiginoso relance⁸¹. O fato é que ele se depara com uma migrante nordestina em meio a uma multidão numa feira de contrerrâneos no Rio de Janeiro, consistindo numa experiência empírica cujo “olhar de micro-percepção, [foi] capaz de grande alcance, revelando o que se perdeu na imensidão dos atos automatizados” (Curi, 2001, p. 141). Nesse sentido, o estímulo de criação artística partia de um olhar de fora (um estranhamento da autora, portanto), como ela mesma declara, acompanhado de uma “sensibilidade inteligente”, a qual captou os micro movimentos, até os mais imperceptíveis dos seres que a rodeiam, e cristalizou o momento e fixou a imagem do rosto perdido na fotografia : “Trato de uma moça nordestina. Eu vi essa moça na feira carioca dos nordestinos, em São Cristóvão. Olhei para ela e descobri tudo. Tudo sobre

⁸¹ Cf. SOUZA, 2009, p. 97. “O vertiginoso relance”. In: *Exercícios de Leitura*.

ela, entende? Bastou um olhar. Eu sou muito intuitiva” (Lispector *apud* Coutinho, 1980, p. 167).

Em linhas gerais, o retrato que se tem de Macabéa dentro da obra de Clarice é o de uma moça invisível do pobre sertão de Alagoas, pois de lá não ecoa o grito ensurdecedor da implacável fome e por que também não dizer das outras fomes humanas, como a das entranhas? Sim, trata-se de uma mulher virgem. A obra parece ansiar contrastar sua condição apagada inserindo o “estardalhaço de existir” de Glória, colega de trabalho que divide os trabalhos de datilografia com Macabéa. Mas o leitor não se engane: embora a personagem possua traços simplórios ela não se sente infeliz diante das dificuldades, a “saudade do futuro”, no que diz respeito ao mundo da prostituição no cais do porto próximo de onde morava, ser consciente de coisas não por aprender, mas pelo simples fato de ter nascido e os ovários murchos de seu corpo, que não a impedem da lascívia sexual, são apenas alguns exemplos instigantes da complexidade da protagonista de *A hora da estrela*, e impelem a uma observação analítica que desmonta a leitura de uma figura meramente tola para revelar uma maior dimensão dela.

A narrativa de *A hora da estrela* começa apresentando uma associação insólita – muito comum nos textos claricianos – que é escrever, sendo regido pelo pensar através dos sentidos, como indissociáveis no ato de passar ao papel a história de vida de Macabéa [“Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo”] (Lispector, 2017, p. 47). Quanto a isso, em linhas gerais, a estética da sensação seria um *leitmotiv* clariciano, pois “o que não sente, não penetra o in-visível (sic), o olho nu captura aquilo que meramente está na superfície do mundo” (Curi, 2001, p. 141). Ou seja, a epifania de Clarice funcionaria para os leitores no sentido de fazê-los ver que há algo a mais para além do aparente véu de banalidade que cobre os elementos da vida. O enredo surge de um tema delicado, no caso, a sensação de perdição de uma retirante numa cidade grande “toda feita contra ela”⁸², e é captada e traduzida em poucas palavras por Lispector, como é destacada na entrevista famosa de 1977:

É a história de uma moça que só comia cachorro-quente. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima...É o Rio de Janeiro... Mas o personagem é nordestino, é de Alagoas...Eu morei no Recife, me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a ideia. Depois eu fui a uma cartomante e ela disse várias coisas boas que iam acontecer e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e

⁸² Ibidem, p. 50.

eu morresse depois de ter ouvido todas aquelas coisas boas. Então a partir daí foi nascendo também a trama da história (Lispector *apud* Lerner, 2007, p. 26).

Macabéa, portanto, encarna esse ser captado, com pouco poder aquisitivo, e sendo inocente e anônima. Além disso, não tem consciência de si e é invisibilizada. O fato de não ser reconhecida como um ser no mundo é destacado, com ênfase, na seguinte passagem da obra quando sua alienação é comparada com um ser animalesco: “Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro” (Lispector, 2017, p. 60). Ou seja, Macabéa era estrangeira a si mesma por ser incapaz de se enquadrar no mundo e em se autodescobrir. Há uma certa ingenuidade nessa personagem principal de *A hora da estrela* que faz com que creiamos na ideia de que ela não tenha provado da árvore do conhecimento do bem e do mal bíblico, momento no qual se descobre a crueza do mundo que nos rodeia. Por tal fato, não entende que “a vida é um soco no estômago”⁸³.

O fato discrepante, não obstante, é que não podemos cravar apenas esse ponto de vista de Macabéa enquanto ser não pensante. Pois, o estudo de Adriana Antunes de Almeida intitulado “O não-pensar como espaço da alienação feminina em *A hora da estrela* de Clarice Lispector” defende justamente essa característica como constituidora de sua proteção individual de resistência. A visão dessa estudiosa, portanto, entende, sim, a contrapelo, a protagonista de *A hora da estrela* como alguém que compreende o mundo. A passagem da obra ilustradora dessa ideia que demonstra a ação natural dela ser sabedora é esta: “Esse não-saber pode parecer ruim mas não é tanto porque ela sabia muita coisa assim como ninguém ensina cachorro a abanar o rabo e nem a pessoa a sentir fome; nasce-se e fica-se logo sabendo”⁸⁴.

Assim, há o personagem-autor-narrador⁸⁵ de *A hora da estrela*, Rodrigo S.M., que sinaliza ao leitor que está diante de uma contação de estória desafiadora, porque ao passo que é acessível a todos, a sua construção é dificultosa, “pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo. Com mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama”⁸⁶. Fato que, de certa forma, dá a entender que a protagonista de quem se fala é uma estranha familiar que habita em meio a nós, como reforçam as

⁸³ Ibidem, p. 107.

⁸⁴ Ibidem, p. 61.

⁸⁵ Cf. SOUZA, 2006, p. 100. In: *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela*.

⁸⁶ Ibidem, p. 53.

palavras de Curi ao dizer que essa capacita-nos o “poder [de]ver a partir do objeto que sempre estivera aí, o óbvio do eu cotidiano” (Curi, 2001, p. 140).

A percepção que Clarice teve com relação à nordestina partiu de uma experiência real, como já dissemos de início. A nosso ver, constituiria uma missão a qual traz à tona a tradução, em palavras, do fruto da captação empática e empírica de um fenômeno indizível para a autora – que é uma estória narrada em terceira pessoa, versando sobre uma mulher alienada andando pelo mundo, em estado de anonimato. Mas, a impressão que se tem é que Macabéa é apenas um relato minúsculo, um átimo do ‘instante-já’ levada ao palco narrativo, tal qual Hélène Cixous constatou: “a hora da estrela conta a história de um minúsculo fragmento de vida humana” (Cixous, 2017, p. 132). A própria referência à obra enquanto “fotografia muda” da protagonista possibilita pensar em um recorte. O autor de *Valise de Cronópio* ao comparar, analogicamente, o conto e a fotografia entende que a capacidade técnica de gravar imagens estáticas vai exceder um registro, porque quando fechado seria como um leque, aparentando pequenez – mas, quando aberto – revelaria algo maior:

Não sei se os senhores terão ouvido um fotógrafo profissional falar da sua própria arte; sempre me surpreendeu (...) Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla (Cortázar, 2006, p. 151).

Embora esse crítico belga-argentino-francês nos possibilite ver interseções especificamente com o gênero conto, acreditamos que a menção clariciana à arte de *Louis Daguerre* não foi gratuita. Pois, a novela da escritora pernambucana parte, de fato, de algo menor, que foi o vulto “de perdição no rosto de uma moça nordestina” captado na rua. Tal infortúnio é notado em espelhamento, também, na figura do narrador Rodrigo S.M., o qual também se enxerga desnorteado em seu ofício:

Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse sempre a novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias (Lispector, 2017, p.55).

O conteúdo desse excerto ilustrativo da obra apresenta e resume, basicamente, o que há por trás de um relato em que o narrador não apenas compartilha a história de vida da nordestina, mas que também se põe na posição de pessoa que cria obras literárias, e porque também não dizer seu *alter ego*? Apresentando-se como um carcomido, demonstra que todo o esforço enquanto literato na sociedade constitui um caminhar a esmo (tal qual sua heroína), cuja salvação única é o ato de escrever, o qual não lhe permite

sucumbir à dor de existir. O fato de se sentir assim reflete, também, todo o ar de debalde em torno da invisibilidade dele por não se sentir reconhecido e integrante do sistema literário, esse que é o contador da estória da microscópica Macabéa. Provavelmente, porque a obra da autora, intrinsecamente, apele para questões introspectivas sem o detrimento do social, embora a artimanha ficcional queira estabelecer o contrário para fazer o leitor titubear: “Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir”⁸⁷.

A rigor, o trabalho de Clarice, recorrentemente identificado como intimista e envolvendo questões psicológicas de suas personagens, não esconde o engajamento de uma autora que, em linhas gerais, enxerga a mente como parte integrante do corpo social, como revelado, em carta, à grande amiga Olga Borelli:

Os meus livros não se preocupam muito com os fatos em si porque, para mim, o importante não são os fatos em si, mas as repercussões dos fatos no indivíduo. Isso é que realmente importa. É o que eu faço. E penso que, sob este aspecto, eu também faço livros comprometidos com o homem e sua realidade, porque a realidade não é um fenômeno puramente externo (Lispector, 2020g, p. 782).

Ou seja, a primazia dada pela autora às questões introspectivas projeta e confirma uma constatação de Marina Colasanti, amiga e entrevistadora de Clarice ao Museu da Imagem e do Som, em 1976. Em uma fala, agrega o mesmo sentido, por destacar uma leitura equivocada por parte dos críticos literários, os quais veem entraves em certo comprometimento social em suas obras:

Eu acho que é muito recorrente nos contatos de Clarice com o pessoal de literatura esse desencontro, porque os estudiosos de literatura têm dificuldade em admitir que o teu trabalho é de dentro para fora e não de fora para dentro (...) E isto para os exegetas literários é uma coisa muito complicada porque eles procuram os caminhos “fora” que te levariam às coisas (Lispector, 2020c, p. 156).

Voltando ao nosso ponto central – a inenarrabilidade de *A hora da estrela* – a nossa consciência interpretativa entende que se trata de um para além de uma ficção sobre uma nordestina retirante. O fato é que a narrativa tomaria esse mote apenas como pretexto para se aprofundar em algo maior, pois há uma série de reflexões sobre a vida e acerca do próprio ofício de escritor na obra. Quiçá, por isso, tenhamos o sentido contraditório de entender a dor de existir de Macabéa entrelaçada com a aflição diante da escrita de seu autor. O título da obra nos remete ao momento estelar, provavelmente de

⁸⁷ LISPECTOR, 2017, p.51.

uma pessoa, cujo propósito é fazer protagonizar sua estória, no entanto, estamos diante da saga desafiadora para dar forma e sentido àquela “história [que] acontece em estado de emergência e de calamidade pública”⁸⁸. Cogitar retirá-la do anonimato acaba por entrecruzar com a miséria humana do próprio narrador da estória – chamado Rodrigo S.M. (na verdade Clarice Lispector) – que também é anunciada, como revela Regina Dalcastagné, quando explica a complexa dialética de narrador e personagem de *A hora da estrela*:

Primeiro, porque é um intelectual falando sobre uma mulher pobre (e reafirmando seu preconceito); depois, porque usa a miséria de sua protagonista (que se torna ainda mais lastimável sob sua escrita) para não parecer, ele mesmo, tão miserável. É claro que essa suspeição não existe por si só, ela vai sendo construída junto e no discurso de Rodrigo. Ele é quem se denuncia, quem chama a atenção do leitor para suas contradições, seus temores. Ao lhe dar a fala, Lispector o incumbiu também de ser humano: forte o suficiente para esmagar o outro, fraco o bastante para deixar cair a própria máscara (ou seria o contrário?) (Dalcastagné, 2012, p.52).

O espelhamento entre o narrador e a personagem principal de *A hora da estrela* proporciona uma conexão com uma tônica recorrente na literatura de Clarice que é, de certa forma, uma convocação para leitores se reconhecerem nas personagens ao dizer, explicitamente, nessa última obra publicada em vida o seguinte: “que cada um reconheça a si mesmo porque *todos somos um*” (Lispector, 2017, p. 48, grifo nosso). Acreditamos que isso ocorra porque há um panteísmo de Espinoza com grande ressonância incorporada na obra da autora⁸⁹, segundo o biógrafo Moser (2017). Esse filósofo, cujo lema é “Deus sive natura”, compreende o ente divino e a natureza como integrados numa só substância. A ideia dessa nossa citação acima é complementada pela miserabilidade humana, ciente de que “quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial”⁹⁰.

Para Nunes (1989)⁹¹, *A hora da estrela* congrega três estórias que, harmonicamente, se entrelaçam entre si: a de Macabéa, a do narrador-personagem Rodrigo S.M. e a metaficção, em que a ficção conta a própria estória. Essa perspectiva

⁸⁸ Ibidem, p. 46.

⁸⁹ É digno de nota, a fim de que fique mais suficientemente esclarecedor, de que o panteísmo em *A hora da estrela* deve ser entendido na obra como uma espécie de convite ao leitor para que enxergue a figura de Macabéa como universal e inerente à condição humana, notadamente, à carência que qualquer um de nós temos, lembremos da advertência que há na crônica “Pertencer” da autora, em que ela própria revela sua própria pobreza, reduzindo-se apenas ao imponderável que há nela (e em nós): um corpo e uma alma.

⁹⁰ Ibidem, p. 48.

⁹¹ Cf. NUNES, 1989, p. 64. “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”. In: *Remate de Males*.

ajuda a encarar esse livro curto, de menos de cem páginas, como uma obra que sintetiza a desafiadora tarefa de alcançar a complexidade através da simplicidade⁹², bem como falar dos poucos recursos de uma personagem através de uma linguagem pobre⁹³. Quer dizer, ao leitor é incumbida a tarefa de estabelecer conexões de partes dentro de um todo maior para alcançar a junção do que foi tecido em conjunto, e não individualmente. Como adverte a narradora do conto “Os desastres de Sofia”, é pensar o texto ficcional como se fosse um tapete, tendo cada fio – aparentemente diferente, oposto e isolado – como importante mecanismo para recompor e compreender a grandeza da figura, uma vez que a premissa posta é a de que “uma história é feita de várias histórias” (Lispector, 2016, p. 262). cremos que, nesse sentido, essa obra necessita de um *modus operandi* parecido, isto é, buscando-se ler e visualizar o amálgama nele sintetizado em torno, notadamente, do existir cercado por suas agruras.

A inscrição que abre esta nossa seção busca destacar e suscitar justamente essa proximidade entre o caráter inenarrável da obra, presente na passagem do livro clariciano que destacamos, e a fotografia (gérmen do cinema), cuja função é apenas mostrar o que foi captado de um dado momento fugaz, sem nada dizer. O fato é que a história de vida de Macabéia é contada ao leitor através de silêncios – “sem palavras” – como é destacado na epígrafe deste tópico. A explicação para isso seria que o narrador ficcional Rodrigo S.M. valeria como uma espécie de “cortina de fumaça” que – ao passo que é um ser verbalizado e, com efeito, mostrado ao mundo – oculta a incapacidade de um retrato fidedigno da moça, haja vista o conflito do dito e o não-dito.

Acreditamos que Macabéia não teria capacidade de gritar por sua situação desfavorecida e de vulnerabilidade social. A barreira intransponível com que ela se depararia seria a expressão por palavras, dada a sua limitação diante do pouco letramento que tinha. Estamos diante de uma obra que não se distancia tanto do quinto romance clariciano de 1964, uma vez que a missão de Rodrigo S.M. é dar corpo à vida da jovem retirante que ‘adivinhou sua realidade’ numa cena prosaica de passeio pela feira dos nordestinos na cidade carioca, como já é sabido. “Alheia à vida, a personagem parece ser pouco mais do que um inseto ou um verme e daí a nossa analogia ao aproximá-la da repelente figura da barata de *A paixão segundo G.H.*, uma das obras de maior alcance filosófico de Clarice” (Magalhães, 2012, p. 50). Quanto a isso, nossa interpretação leitora

⁹² A nossa paráfrase é concernente ao seguinte original: “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” (Lispector, 2017, p. 47).

⁹³ Cf. AREAS, 2021, p. 231. “O começo e o fim”. In: *Um século de Clarice Lispector*.

nos sinaliza que *A hora da estrela* e esse romance clariciano de 1964 possuem aproximações no que diz respeito à invisibilidade, designação essa que, diferente de invisível, suscita a ideia de algo deliberado, em outras palavras, é aquilo que pode ser visto, mas que, propositadamente, deixa de ser percebido pelos olhos de quem vê. Isso porque o clamor de Macabéa é um grito emudecido, que lembra a barata do romance de 1964, que não tinha capacidade de entoar sua própria dor e necessitou da figura narrativa de G.H para perpassá-la. Não esquecer que a literatura clariciano quando toma para si a capacidade de construir “verdades inventadas” toma a escritura ficcional como mecanismo para moldar/refletir a existência humana, fato que, etimologicamente, aponta para uma explicação metafórica. Pois, lembremo-nos de que o humano, composto de terra, tornou-se um ser vivo porque a palavra ficção (do particípio latino *fingere*) aponta para o ato de modelar o barro no ato de criação do próprio humano, segundo a teoria da tradição cristã⁹⁴.

Por outro lado, a opressão é a marca por excelência de Macabéa, alguns dos fatores que nos permitem considerá-la invisibilizada em meio à cidade grande é a escassez de informação a qual não a faz se dar conta do “desarranjo social”⁹⁵ em que vive. Nelson Vieira (1989) destaca que, não obstante, há um ponto em comum entre ela e os macabeus: a resistência ao “mundo-cão”. Ele, autor do texto sob o título “A expressão judaica na obra de Clarice Lispector”⁹⁶, sintetiza seu ponto de vista no seguinte parágrafo em que destaca a protagonista de *A hora da estrela* como uma espécie de joguete do destino. O fato é que a inércia de Macabéa a impossibilita de agir na situação em que se encontra, embora consiga resiliência. Isso apenas confirma o que vimos até aqui:

Na novela, Macabéa, uma virgem de 19 anos que é economicamente pobre e socialmente reprimida, emigra do Nordeste para o Rio de Janeiro como fazem milhões de carentes. Parcialmente alfabetizada, esta moça ingênua não parece pertencer ao mundo modernizado do Sul. Ela não tem identidade nem força para batalhar contra as injustiças deste mundo. Mas na sua simplicidade e na sua teimosia, ela aguenta passivamente os conflitos e formas de opressão que a vida coloca no seu caminho. Não consciente de ser vítima da repressão sócio-econômica que aflige todos os pobres do Brasil, Macabéa aceita tudo porque ela desconhece outra maneira de ser. Ela simplesmente existe, resistindo passivamente como os macabeus que no seu tempo eram considerados tolos na sua teimosia perante os gregos poderosos. Ela não é adepta a viver num mundo capitalista e tecnológico, numa sociedade de consumo onde todo o mundo luta

⁹⁴ Cf. ALONSO, 2021, p. 117. Nem tanto como o barro nas mãos do oleiro: A metáfora da criação em Clarice Lispector. In: *Um século de Clarice Lispector*.

⁹⁵ Cf. FIOROTTI, 2009, p.181. Entre-laços ou intestino de um cão. In: *Biblos*: revista de Faculdade de Letras da Universidade Coimbra.

⁹⁶ Outro estudo notável desse mesmo autor consta em ensaio publicado sob o título “Uma mulher de espírito” presente em *Clarice Lispector: a narração do indizível*, Regina Zilberman et al. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998, p. 17-34.

por sucesso. Este mundo de escravidão moderna poderia ser interpretado como uma espécie de cativo materialista. Ela era “uma moça numa cidade toda feita contra ela” (Vieira, 1989, p. 208).

Como se vê, a existência simplória de Macabéa, “vítima da repressão sócio-econômica” no meio em que vive, sinaliza para a problemática da vulnerabilidade social em consonância com o que tratamos da menina dos “Restos de carnaval” explorado no tópico anterior, num mundo em que a invisibilidade parece comportar um sintoma dessas rachaduras no tecido social, lugar que abriga alguns em seu guarda-chuva e outros não. Pois, como defende Regina Dalcastagnè, há uma divisão de classes bem-posta na obra:

Ao criar Macabéa, a nordestina pobre, inculta e sem qualificação profissional, que vem tentar a sorte (em vão) na cidade grande, Rodrigo S. M. marca sua própria distinção: ele se afirma intelectual em contraste com a representante da “massa” (Dalcastagnè, 2012, p.8).

A hora da estrela seria a voz apagada daquela a qual o direito de falar foi negado. Rodrigo S.M. é a única personagem privilegiada dentro do texto. Pois, ele é o único inserido na narrativa que possui o poder de expressar, buscando palavras que deem voz ao silêncio, como forma de encontrar respostas às questões da própria vida (“Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever”⁹⁷).

Sob essa tônica do inexprimível, para Orlandi (2007, p. 29), “[...] o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)”. Ou seja, a impotência quanto ao poder de fala por parte de Macabéa não deixaria de ser, numa possível interpretação, uma forma de enxergar Rodrigo S.M. como uma figura dominante, pertencente ao grupo do opressor.

Acreditamos, inclusive, que Clarice tenha projetado Macabéa a partir do ponto de vista desse narrador da elite intelectual numa tentativa de representar mulheres brasileiras marginalizadas que não eram vistas ou escutadas pelas mordidas do período ditatorial, contexto de produção da obra. Uma vez que, como nos diz Edson da Silva Nascimento, em seu trabalho que conjuga literatura e esse período repressor, “as ausências das palavras (que) parecem dizer muito sobre o contexto ditatorial, cujo autoritarismo e a repressão da liberdade eram a base do regime ditatorial” (Nascimento, 2023, p. 16). Desta feita, importa destacar que relacionar o silêncio de Macabéa ao período ditatorial, a nosso ver, parece uma possibilidade de leitura pertinente quando

⁹⁷ LISPECTOR, 2017, p. 47.

percebemos que a história da protagonista de *A hora da estrela* reflete o grito mudo que não ecoa por não ter tem força para ecoar num mundo, cujo pano de fundo é uma mordança de censura dos sujeitos.

Assim, esses fatos não podem passar despercebidos e o pano de fundo da estória de uma jovem nordestina diante dos desafios de uma metrópole – que a tornam pequena dentro daquela cidade grande – soa como um descortinar de realidade em direção à visibilidade. Percebemos que esse narrador tão insidioso, ao passo que expõe as dificuldades de narrar circunscritas naquela realidade – utiliza, paradoxalmente, as palavras como meio constituintes de expressão de ideias.

Isso posto, procuramos demonstrar o impacto da dimensão do inenarrável na obra *A hora da estrela* sobre a despercebida Macabéa. Nesse viés, descobrimos o seu mundo mudo e destacamos a opressão da protagonista imbricados com o ato de criação literária, o qual rompe com o silêncio, tal qual o Gênesis bíblico⁹⁸. Entendemos que o narrador-criador Rodrigo S.M., no processo de gestação do relato biográfico, engendrou uma criatura principal “à sua imagem e semelhança”, e interpretamos isso no livro como uma superação das barreiras impostas pelo social que a tornam invisibilizada, sendo que o sistema linguístico conseguiu, de certa maneira, gerenciar e “apalpar o invisível”. Afinal, esculpir com palavras seria entrever o drama existencial da vida.

2.5 Os corpos (não) falam de intimidade: a *via crucis* do mundo de Carmem, Beatriz e Cândida Raposo

“E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada”⁹⁹ (Lispector, 2016, p. 149).

O tópico a seguir versa em torno das personagens Carmem, Beatriz e Cândida Raposo da obra *A via crucis do corpo*, publicada na década de 70. Centralizamos a discussão e problematização fabular no erotismo que há nela através de seres femininos essencialmente marcados como corpos desejantes, interditados e invisíveis.

O ano era 1974. Ou seja, apenas três anos o separam de *A hora da estrela*. Eram anos difíceis por serem “de chumbo”, iniciados desde a instauração do AI-5 em 1968. Isto é, havia um regime ditatorial militar em curso frente ao povo. O Brasil se desenhava no mapa da época com valores familiares e conduta moral severas e ortodoxas.

⁹⁸ Cf. Sousa, 2000, p. 125. “A interrogação. Da fábula à figura”. In: *Figuras da escrita*.

⁹⁹ Trecho do conto “Amor” do livro *Todos os contos*, de Clarice Lispector (2016, p. 149).

Vale destacar, antes de tudo, que a obra em referência congrega a relação de Clarice e sua literatura estabelecida com o jornalismo ao longo da vida, uma relação íntima de confluência que desdobraremos no decorrer deste tópico. Os anos setenta, última década de produção literária da autora, também obriga a pensar na considerável ênfase na temática social, como defende Cunha. Desta feita, desfaz a falsa ideia de que era alienada no meio literário mesmo enveredada no introspectivo, pois, o “lado de dentro” do homem também comporta reflexos do ser “de fora”. Segue a citação corroborativa:

reverberações da temática social vão sedimentar-se nos textos dos anos setenta, como nos contos de *A imitação da rosa* (1973) e *Onde estivestes de noite?* (1974), ou no de 1977, “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, publicado postumamente em 1979. Mas, principalmente, vão dar forma à derradeira obra-prima de Clarice, *A hora da estrela* (1977), em que, definitivamente, ela proclama “o direito ao grito” (...) Seu ativismo coletivo e semiclandestino conformou sua obra pelo avesso, libertando-a do compromisso com uma certa tradição realista-naturalista da literatura brasileira que sempre apostou na inserção do fato literário no acontecimento sócio-histórico (Cunha, 2008, p. 6-7).

Para darmos início ao processo de discussão, começemos pela inserção do livro de contos que Clarice lançava ao mundo naquele contexto de época (não apenas em termos históricos, como também pela repressividade da crítica literária). Tratava-se de uma coletânea lançada com 13 títulos de contos acompanhados de um prólogo, intitulado “Explicação”, em que Clarice ousava tocar numa periculosidade. Mas, o que havia de diferente em *A via crucis do corpo* para o público leitor estranhar uma Lispector, autora que, por si só, sempre se mostrou insolúvel¹⁰⁰?

Tratava-se de “assunto perigoso” porque versava sobre tabus, principalmente, vinculados ao sexo. A criação da obra partiu de um convite do poeta Álvaro Pacheco, então editor da Artenova. *A via crucis do corpo*, ao surgir, apresentou similaridades com a inaudita obra inaugural, com as quais os críticos se surpreenderam por não dispor de cabedal crítico para classificá-la. Nas palavras do biógrafo americano, verifica-se a confirmação do desvio escritural:

A via crucis do corpo reforçou sua reputação de estranha e imprevisível – e até mesmo, pela primeira vez, de “pornográfica”. Seu interesse na sexualidade desviante não provinha, até onde se sabe, da experiência pessoal. Como ela escreve em seu prefácio, “se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas” (Moser, 2017, p. 423).

¹⁰⁰ Cf. Gotlib, 2013, p. 24. Esse é um dos adjetivos empregados pela biógrafa clariciana consagrada numa tentativa de compor os “diferentes perfis de Clarice” a partir de distintas pessoas que conviveram com a escritora.

Com base nessa citação, a imponderável e excêntrica Lispector apresentava na imprensa, aparentemente, uma faceta destoante de sua marca artística com textos longe do introspectivismo e hermetismo, mas com um ar de amadorismo o qual era sua maior marca¹⁰¹. Pois, quando entrevistada pela última vez, Clarice revela que não se considerava uma profissional, mas que apenas lhe apetecia a liberdade para escrever, sem pressão para sua atividade criativa. Através disso, permitimo-nos desfazer a ideia de que *A via crucis do corpo* teria sido a derrocada de uma autora consagrada no celeiro literário, como mais adiante buscaremos reconsiderar antes de encerrar este capítulo.

O fato é que a pressa e uma intencionalidade com mais um tema trivial deliberadamente proposto fez surgir um “sopro revivificador”, como adverte Arêas (2005) pelo fato de, segundo ela, a escritora “demonstrar uma perícia diante do *banal*” (Arêas, 2005, p. 53). O que significa dizer que Clarice entra, de certa maneira, em contradição consigo mesma, pois, uma vez que fora lançado o desafio da obrigação, haveria nas entrelinhas uma vingança¹⁰² no sentido de que a escritora consegue escrever com o corpo, com as entranhas, fazendo despontar o véu da banalidade tão comum em seu estranho jeito estrangeiro de encarar o mundo descoberto por ela, pelas palavras.

Isso decorre porque, segundo nosso olhar inquisidor e interpretativo, quando Clarice “se vende” em termos literários conseguimos visualizar as inseparáveis faces indissociáveis da Clarice jornalista e da Clarice literata, que não se deixou propriamente se desvincular de suas “literatura das entranhas” e “literatura das pontas dos dedos”, como ela própria dividiu. Quando adotou um pseudônimo, com a intenção de escapar disfarçadamente em *A via crucis do corpo* – e o escolhido foi C.L., abreviatura de seu nome – de certa maneira, destoava de seu estilo, sem apagar todas as marcas que eram sua característica.

Dessa maneira, *A via crucis do corpo* tratava-se de uma produção que trazia à luz temas claricianos tabus e personagens marginalizados, como senhoras com desejo lascivo, freiras com ardente desejo carnal, homossexuais e prostitutas. Percebemos um traço em comum entre eles: são seres invisíveis. Notadamente, pelo sistema repressor vigente do período de produção que queria esconder tais questões, como ilumina João Manuel Cunha:

Neles, o corpo, em sua materialidade física, é o lugar da paixão, da humana trajetória da cruz na via pela qual o homem tem que passar. E por esse caminho

¹⁰¹ Cf. Lispector *apud* Lerner 2007, p. 22.

¹⁰² Cf. Arêas, 2005, p. 54.

transitam praticamente todos os temas da sexualidade – casamento, bigamia, traição, prostituição, homossexualismo, masturbação, fetichismo. O tom bíblico do discurso – além do que se pode inferir do próprio título do livro e de três contos, que têm epígrafes retiradas da Bíblia –, no entanto, é rebaixado pela linguagem intencionalmente sem polimento, simplificada, crua, servindo, às vezes até de forma escandalosa, ao tratamento paródico de temas pelos quais a literatura de Clarice, no entanto, sempre transitou (Cunha, 2008, p. 5).

Com apoio na citação de Cunha, a conclusão à qual chegamos é: Clarice, com essa obra polêmica de 1974, fazia despontar uma outra faceta de sua capacidade artística de se reinventar e, por que não dizer, sendo personagem de si mesma, como adverte a ensaísta de “Clarice com as pontas dos dedos”:

o famoso *A via crucis do corpo*, escrito por encomenda e ingenuamente considerado escandaloso. Mas sua leitura revela uma Clarice de outro temperamento, irônica e clownesca, que faz da língua o que quer, abandonando a famosa “monotonia” de que gostava tanto (Arêas, 2005, p. 16).

Inclusive, não apenas a escritora esfíngica em estudo, mas também autoras despidas de preconceitos – como Gilka Machado (1893- 1980) e Hilda Hilst (1930-2004) – também gozaram e ousaram penetrar na literatura de cunho erótico e pornográfica no Brasil. No primeiro caso, foi reconhecido o seu pioneirismo por Carlos Drummond de Andrade, como “a primeira mulher nua da poesia brasileira” em sua coluna carioca do *Jornal do Brasil* do dia 18 de dezembro de 1980. A poeticidade erótica destacada pelo poeta de Itabira aponta para o corpo desnudo feminino, e suas possibilidades eróticas, até então não desbravado. Dentre seus escritos, *Meu glorioso pecado* (1918) se destaca por se abrir pela primeira vez na contramão da moral patriarcal, cristã e histórica do Brasil. O outro caso é o da autora do livro pornográfico *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990) em que a sexualidade não é ocultada, mas escrachada a ponto de a própria escritora não sucumbir e revelar que essa sua obra consiste numa “banana” ao mercado editorial em uma entrevista sua à Tv Cultura no mesmo ano de sua publicação¹⁰³. O choque do teor pornográfico de uma escritora até então “séria” contrariava a visibilidade e o lucro da indústria que visa vender seus corpo-textos para a sobrevivência. O fato é que Léo Gilson Ribeiro, divulgador da obra, considerou tal livro como um lixo, uma droga e repugnante, conteúdo declarado no depoimento referido anteriormente.

Retomando o assunto quanto à obra clariciana em si, deparemos-nos, antes dos contos, com algo que chama a atenção, pois, pelo nosso prisma científico, seria uma

¹⁰³ Em entrevista concedida a TV Cultura, 1990: <https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2OQ>. Acesso em: 25 dez. 2024.

“pseudoexplicação” ficcional por parte de uma autora que joga, com maestria, com uma escrita erótica começando desde ali: buscando seduzir seu leitor por meio de uma fantasia-máscara que é uma outra persona a desnudar o corpo-texto. A rigor, também constitui um lembrete do território delicado, uma prova de que se tratava de um assunto proibido e intocável, por versar acerca de sexo e, com ele, o ímpeto de esconder – muitas das vezes, com o véu da hipocrisia – o que é insofismável. Mesmo assim, não sejamos levados a esquecer que artimanhas ficcionais costumam rondar impulsos criativos, como sustenta Reguera (2006), sobre “Explicação”, espécie de prólogo que abre *A via crucis do corpo*:

percebemos, portanto, uma estratégia narrativa de Clarice Lispector: simular a adequação a uma linguagem, a um estilo, a um gênero, para, por meio dessa “pseudo-adequação”, desestabilizar os limites que lhe foram impostos. No trecho comentado por Gotlib (1995), notamos que Clarice simula outra autora, outra escrita (Reguera, 2006, p. 76).

Ainda quanto ao texto “Explicação”, Rebecca Correia (2023), autora de uma dissertação de mestrado com foco na tradução do erotismo clariciano para a língua inglesa, vê que esse relato possui um ar contístico e, como tal, se coaduna com todas as narrativas curtas que integram a coletânea. Porém, no nosso modo de entender a escritora-narradora revela, ao leitor, uma tentativa de explicar o inexplicável e, até, o que nem precisaria de justificativas.

A propósito, segundo um dos renomados nomes do erotismo, o francês George Bataille (1987), examiná-lo equivale a apurar um aspecto pungente da vida interior humana. Isto é, a escrita clariciano – cuja marca maior é a busca em expressar, em palavras, a complexa essência humana – não podia negligenciar um tema tão intrínseco à sua condição enquanto ser: a sexualidade. Como tal, o corpo, o prazer, o desejo e o sexo, enfim, as questões mais íntimas, não poderiam deixar de constituir as páginas claricianas.

Retomando o assunto da introdução, quanto ao assunto sexual revelado em *A via crucis do corpo* por C.L, a biógrafa de Clarice “uma vida que conta” refere-se a essa obra como um desvelar de questões íntimas. Ao usar o vocábulo “escrachado” para qualificar a obra, tem-se a impressão de que algo será revelado, isto é, a exposição de algo vindo à tona por se encontrar velado, oculto, e que nem por isso poderia deixar de ser falado:

De fato, a narradora aborda o erotismo implacável, misturando duas atitudes que mutuamente se complementam: um modo excessivamente direto de contar; e um humor que, sempre envolvendo o grotesco, por vezes chega a assumir um tom escrachado (Gotlib, 2013, p. 522).

Daqui em diante, queremos sublinhar o fato de o erotismo ser um tema recorrente na literatura clariciana e não apenas uma aparição pontual em *A via crucis do corpo*. O trabalho de Correia (2023), por exemplo, vem salientar tal fato ao defender que desde o romance inaugural, a escrita erótica da autora se manifesta nas entrelinhas da urdidura de sua teia ficcional. Para ela, o ponto alto dessa expressão é dentro do primeiro romance no capítulo “O Banho” em que a protagonista Joana experencia o ato sexual em si mesma. Segundo Correia, há uma desobrigação clariciana em escancarar a obviedade, haja vista que o erótico é uma pujança elaborada com sutileza e poeticidade, a qual convida a exercitar o olhar do leitor para o grau de aumento sinestésico em torno do prazer que a própria escrita proporciona.

A via crucis do corpo significa um conjunto de produções narrativas cujo impacto no leitor pode ser comparado ao “nocaute”¹⁰⁴. Isso porque Lispector as traduziu como “contundentes”, o que se manifestou numa recepção dantesca que pode ser resumida em uma palavra de origem alemã: *kitsch* (termo que designa a ideia de “lixo”). Inclusive, pouco tempo depois da saída inesperada do *Jornal do Brasil* – quando Clarice recebe o convite para escrever os contos de *A via crucis do corpo* – Borelli, amiga da autora, é taxativa ao declarar: “eles não eram literatura, eram lixo. Clarice concordou.”. Inspirado nesse alinhamento da própria autora, haja vista o seu posicionamento, acreditamos numa espécie de reivindicação para enfatizar algo que vai além de depreciar a própria obra ou validá-la: de fato, há momento oportuno para se diminuir em termos literários também.

Diante disso, a pergunta que surge: qual seria a relevância de “baixar” o nível literário, através de um livro que fala sobre questões sexuais em várias de suas nuances, em um período militar, partindo da premissa de se tratar uma autora marcadamente conhecida por uma introspecção mais erudita¹⁰⁵?

Para buscar responder a essa pergunta, nos reportamos, de início, ao artigo de Aparecida Maria Nunes (2010), intitulado “Dissimulações de Clarice Lispector”. Nele, entra-se na seara do jornalismo da escritora de origem russa que, em determinados momentos, escreveu para páginas femininas com adoção de pseudônimos, como Helen Palmer, Ilka Soares e Tereza Quadros. Cláudio Lemos – que seria adotado em *A via crucis do corpo*, a fim de que fosse delegada a missão a outro, com relação ao tratamento sobre

¹⁰⁴ Cortázar, 2006, p. 152.

¹⁰⁵ Cf. Definição de kitsch mudou com o tempo (2001). *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/construcao/cs2810200103.htm>. Acesso em 5 out. 2024.

o tema polêmico a que se propunha, mas que teve o projeto abortado por Pacheco – traria à tona a máscara de outro que revela, mas sem comprometer, a imagem da autora consagrada. Tudo isso, a priori, para destacar a mudança de tom desencadeada na escrita, como a estudiosa em questão destaca ao fazer alusão ao jogo de disfarçar presente na obra de 1974:

constituem identidades imaginárias com características literárias diferentes das de Clarice Lispector. Razão essa que endossa, de algum modo, a iniciativa da escritora de indicar o nome de Cláudio Lemos para subscrever o volume de contos eróticos que destoavam de seu perfil literário (Nunes, 2010, p. 74).

Porém, em contrapartida, os contos de *A via crucis do corpo* não podem ser encarados como ineditismo, conforme sinalizamos no início desse nosso debate, mas sim prosseguimento de um caminho sempre presente na trilha da autora, ainda que velado em suas entrelinhas. O olhar perspicaz de Hélio Pólvora colabora e conversa conosco, uma vez que admite a lancinante maneira de contar histórias como um invólucro indelével dos escritos claricianos em que é conseguido, de maneira magistral, mergulhar abissalmente em questões aparentemente rasas, mas que o trabalho arqueológico consegue escavar e ao qual consegue valorizar. Segue o excerto argumentativo e ilustrativo dessa autoridade:

Eu teria apreciado dizer-lhe, se ocasião houvera, que suas ficções nada têm de pornográfico, se comparadas às ousadias da permissividade, presentes também na literatura. Clarice sempre foi contundente. Esse, aliás, seria o seu maior mérito: sobrevoar superfícies aparentemente plácidas e, de repente, bicar; trazer de um rápido mergulho verdades estonteantes, que ferem com a instantaneidade cruel do relâmpago. Quanto ao lixo, transportar-lhe o mau cheiro ou restos de lixeiras é fatalidade para quem escreve. Desde que deles, como em Augusto dos Anjos, emane um halo – e que o halo crie uma atmosfera a bem dizer purificadora. É o que ocorre em alguns desses contos, ou textos, desenvolvidos a partir de um flagrante cru (Pólvora, 2005, n.p)¹⁰⁶.

Como se vê através desse passeio pela conjuntura receptiva da obra, estudar *A via crucis do corpo* tem sua importância por problematizar o teor literário clariciano. Pois, uma vez que mostra uma Clarice mais visceral e despretensiosa revela também um não romper com seu suposto reverso. Ou seja, advogamos que a autora esfíngica não abriu mão de uma de suas faces, ao adotar uma outra nesse livro em questão. Pois, na mesma linha de pensamento argumentativo de Arêas (2005) já referido, o fato de existir pretensamente uma literatura de “ponta dos dedos”, condicionado por fomentos externos, não o coloca como evento isolado e pontual, mas com uma “relação profunda com o restante da obra”.

¹⁰⁶ Cf. Optamos por citar usando uma outra referência por apresentar uma versão na íntegra, ainda que seja possível encontrar em (Montero, 1999, p.268) um recorte dela.

Um fato que comprova isso é tal produção – presumivelmente de cunho erótico da autora¹⁰⁷ – pelo bom humor, ironia e sarcasmo nela empregado – ter permitido fazer ver a intimidade mais profunda do humano, a sexualidade, e tudo o que gravita em torno dele, como Cunha (2008) vem defender com relação *A via crucis do corpo* face ao posicionamento do supradito, Hélio Pólvora:

Viu, o jornalista, o que poucos entenderam naquele momento: o livro, escrito na urgência do atendimento de uma encomenda, inseria-se na mesma busca de Clarice, desde os seus primeiros escritos e que se agudizou em *A paixão segundo G.H.* (1964), uma via crucis às avessas, tendo seu lugar de chegada em *A hora da estrela* (1977), com o relato da paixão de Macabéa até o momento da morte, a sua “hora da estrela”. A novidade é que, em 1974, a escritora se exercita de forma mais direta, mais explícita e até mais agressiva, como, aliás, já prenunciavam os contos de seu livro imediatamente anterior, *Onde estivestes de noite?* (1974). Neles, o corpo, em sua materialidade física, é o lugar da paixão, da humana trajetória da cruz na via pela qual o homem tem que passar. E por esse caminho transitam praticamente todos os temas da sexualidade – casamento, bigamia, traição, prostituição, homossexualismo, masturbação, fetichismo (Cunha, 2008, p. 5).

A simbologia da via crucis, trazida pelo autor da citação, suscita um pensamento de que o caminhar humano pela torrente da vida, presente no título, analogamente, dialoga com algo das narrativas de *A via crucis do corpo* e com o tema da paixão de Cristo inerente à condição de todo e qualquer humano, como presente em passagem de *A paixão segundo G.H.*¹⁰⁸. Ainda permite lembrar que versar sobre sexo é tratar acerca de uma experiência equiparável ao “susto de uma criança”¹⁰⁹, isto é, um mecanismo muito assustador, mas ao mesmo tempo tão pueril quanto prosaico e, com isso, problematizar o tema do nosso tópico: os corpos, mesmo interditados por questões morais, devem tratar das intimidades por integrarem nossa constituição, enquanto ser, mesmo que intimidades latentes.

A partir disso, percebemos que quando falávamos sobre a deslocada Macabéa no tópico anterior, queríamos frisar que, em consonância com Cipriano (2017), estávamos tratando da história da retirante alagoana de *A hora da estrela*, e ao mesmo tempo, de alguém que vivia invisivelmente no Rio de Janeiro, uma cidade grande de elevado nível socioeconômico, que representa uma selva em que o alvo é devorar¹¹⁰ todo aquele que

¹⁰⁷ O fato de empregarmos o advérbio “presumivelmente” e “supostamente” para se referir ao cunho erótico desses contos claricianos de *A via crucis do corpo* deve-se ao motivo de acreditarmos que resumir tal livro meramente a questões sexuais seria prejudicial. Isso porque a própria C.L. em “Explicação” sinaliza para temas que exorbitam o âmbito do sexo, quando destaca que aquele livro era “um pouco triste porque descobri, como criança boba, que este é um mundo cão” (Lispector, 2020h, p. 10).

¹⁰⁸ Cf. Lispector, 2020d, p.177.

¹⁰⁹ Cf. Lispector, 2020d, p. 133.

¹¹⁰ Cf. Cipriano, 2017, p. 50.

vive contra ele. De que maneira o tema é tão intangível quanto às microscópicas personagens captadas pela lente da observadora artista? A rigor, feita uma análise com acuidade, tratava-se da mesma Clarice, com a mesma profundidade de textos que lhe era tão característica, como reforça a citação de Arêas, 2005:

É como se Clarice tivesse escrito apenas um livro durante toda a vida, obedecendo a modulações que às vezes quase o desfiguram, ao sabor de dificuldades pessoais e profissionais experimentadas sobretudo após seu regresso ao Brasil, em 1959 (Arêas, 2005, p. 16).

Com isso, uma interpretação que nossa tese sustenta como verdadeira é a seguinte: o fato de Lispector escrever *A via crucis do corpo* – uma obra de teor literário, dentro do universo da imprensa, para atender a questões de subsistência, após se tornar uma mulher desquitada a partir de 1959 – não desvincula totalmente a imagem de autora com a ficcionalidade expressiva. Pelo contrário, pode-se dizer que houve uma retroalimentação na medida em que, como advoga Peixoto (2004), a respeito da produção profícua de 1967 a 1973 no conceituado *Jornal do Brasil*: “essas crônicas semanais eram em primeiro lugar um meio de ganhar dinheiro, e ela as produzia com certa indiferença, embora se possa demonstrar que esse exercício teve profunda influência no desenvolvimento de sua ficção” (Peixoto, 2004, p. 148).

Profissionalmente falando – tendo estado Clarice às voltas com uma séria crise financeira, quando do surgimento de *A via crucis do corpo* – a biógrafa Gotlib (2013) flagra e dá a entender que tal fase suscita o ingresso em uma nova etapa da existência da autora, o limiar da senectude, e que isso gerará marcas e impressões em suas personagens:

É em meio a essas dificuldades e à urgência de publicar para ganhar dinheiro, que surge uma nova safra de contos curtos, alguns por encomenda, escritos numa linguagem mais enxuta e direta, que realça a fase grotesca das personagens, envolvidas em situações tanto ligadas ao sexo quanto à magia. E em que predomina um tema a que Clarice Lispector se mostra mais sensível, e por isso talvez seja ele recorrente, nessa época em que ultrapassara os seus cinquenta anos de vida: o da velhice (Gotlib, 2013, p.521).

De passagem, é preciso frisar o porquê da importância de contextualizar o momento pelo qual passava a prosadora em estudo. Não fazemos uma digressão, mas sinalizamos os matizes complexos pelos quais ela viveu à procura de uma atividade de escrita, desafiadora para o público feminino daquele período. Ao fazer isso, considerar a condição socioeconômica de Clarice, significa dar atenção à “natureza dos fluxos que atravessam uma máquina literária” (Albuquerque, 2012, p. 300), pois, do contrário, teria “um conhecimento morto”.

Dessa maneira, relatando as vicissitudes da vida pelas quais passava na maturidade, ver-se-ia Clarice refletida em suas personagens, fato que se harmoniza com nossa perspectiva de estudo: mulheres em diferentes fases da existência, como fio condutor.

Para finalizar o assunto em torno dos bastidores da criação dessa obra, salta aos olhos o ensejo que Pacheco introjetou em Lispector, no que diz respeito às pequenas histórias de *A via crucis do corpo* buscarem apostar em relatos os mais verídicos possíveis. Ou seja, é teorizar que Clarice, como uma introspectiva, não é incapaz de produzir algo de ordem mais pragmática, como também lembramos que o emblema de missão da literatura é ver o realismo e a imaginação consubstanciados, aspecto frisado pelo biógrafo americano que recapitula uma fala da própria autora quanto ao processo de sobressalto diante do ato criativo do livro de 1974:

“Até me espantei [...] como eu sabia tanta coisa sobre o assunto”, ela disse a um entrevistador quando o livro saiu. “Álvaro me deu três ideias, três fatos, que realmente aconteceram: uma inglesa que disse ter dormido com um ser extraterrestre; uma mineira que pensava estar grávida do Espírito Santo; e o argentino que morava com duas mulheres. O resto foi minha imaginação” (Moser, 2017, p. 423).

De agora em diante, empreenderemos uma leitura dos contos de *A via crucis do corpo*. Para tanto, efetuamos uma interpretação pela lente analítica de Ricardo Piglia, que defende a natureza ambivalente duma narrativa curta¹¹¹. Esse influente crítico argentino entende que a incumbência de um contista é administrar duas histórias de modo que ambas coexistam na urdidura da narrativa curta, sem uma conflitar com a outra, restando evidenciar que há uma em primeiro plano preme de uma segunda, a qual encontra-se invisível, e que apenas ao fim e ao cabo da narrativa é que será revelada. Ele diz o seguinte a respeito:

A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície (Piglia, 2014, p. 89-90).

Começemos pelo conto “O corpo”. Para subsidiar a apreciação, destacamos o artigo sob o título “A emergência lésbica em Clarice Lispector”, de Claudiana Gois dos Santos, o qual compactua com nosso estudo, ou seja, acredita que é possível visualizar mulheres não visíveis na obra da escritora, uma vez que se trata de uma autora cujo ofício segue ordens estéticas, mas que efetua uma subversão capaz de catalogar novos

¹¹¹ Cf. Piglia, 2004. p. 89.

parâmetros e inovar com vicejantes horizontes. As palavras dela destacam e ratificam esses aspectos, ao enunciar que Lispector:

aparece não apenas como a escritora canônica cultuada, mas como artista que exercita sua linguagem buscando trazer à tona estas personagens tão invisibilizadas (não apenas) na literatura, como forma de deslocamento de um cânone opressor (Santos, 2018, p. 89).

Como tal, percebemos na narrativa em exame uma Clarice preocupada em afirmar o feminino. Segundo essa estudiosa, o erotismo por si mesmo não comporta espaço. Uma vez que lesbianidade é trazida à baila no sentido de estimular as questões de gênero e, assim, essas passarem a ser vistas e reconhecidas no lugar que ocupam:

Assim, quando Lispector escreve um conto erótico sobre lésbicas, mais que o excesso característico das obras da cultura de massa, ela conduz à emergência de personagens agora evocadas por uma das maiores escritoras nacionais, dando visibilidade e existência a este modo de vida; não obstante, Clarice consegue, como se vê em poucas obras, retratar um relacionamento lésbico cujos elementos comuns aos relacionamentos heteronormativos são externos, não há em Carmem ou Beatriz uma performatividade que busque a dominação da outra por meio de papéis de gênero heteronormativizados (Santos, 2018, p. 105).

O conto em questão do livro *A via crucis do corpo* consiste numa reescritura paródica de um relato curto do autor d' *O Corvo*, o chamado “o coração denunciador”, história que a própria Clarice havia traduzido¹¹². “O corpo” seria, da mesma forma como o relato de Poe, isto é, “a narrativa de um assassinato, de um sentimento de desprezo, de um corpo ocultado, de policiais que investigam, de uma autodenúncia” (CUNHA, 2008, p. 6). A estória gira em torno da realidade do “truculento e sanguíneo” Xavier, da “alta e magra Carmem”, bem como da “gorda e enxundiosa” Beatriz.

Percebemos que ambas as companheiras de Xavier são construídas dentro da narrativa como mulheres moralmente inferiores ao homem. No trecho seguinte, percebemos que o narrador da estória faz questão de pontuá-las como mulheres-objeto: “Xavier trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, as grandes comidas” (Lispector, 2020h, p. 21). À vista disso, a narrativa clariciana em questão – insinuando um personagem com comportamento de provedor do lar – provoca pensar numa interpretação sobre a qual Mary del Priore argumenta em seu livro *Sobreviventes e guerreiras*: a de que o poderio e o machismo estruturam a sociedade brasileira, a qual viu sua base estremecida com o advento do método contraceptivo, revolucionário para o

¹¹² Cf. Arêas, 2020, p. 79.

mundo feminino na década de setenta do século XX. Pois, o mundo fechado e restrito aos homens viris pelo fortalecer da “pílula azul” no final da década de 90 já estava aberto para o empoderamento da mulher, embora com certas ressalvas, a partir desse marco histórico feminino:

Entre ambos os sexos, surgiram normas e práticas igualitárias. A corrente de igualdade não banuiu, contudo, a profunda assimetria entre homens e mulheres na atividade sexual (...) A famosa “pílula azul”, o Viagra, só reforçou o primado do desejo masculino, explicitando uma visão física e mecanicista do ato sexual, reduzido ao bom funcionamento de um único órgão. Seria essa uma revanche masculina contra o “domínio de si” que a pílula anticoncepcional deu à mulher? (Del Priore, 2020, p. 199).

Partindo dessa citação clarificadora, conseguimos identificar que não apenas o palco da obra se viu estremecido pelos efeitos do golpe de 1964, com auge no período de sua publicação, como também por uma liberdade sexual que eclodiu em meio à descoberta do mecanismo para se controlar a procriação feminina. Assim, novos contornos em meio ao desejo e prazer faziam ressignificar e mudar os rumos paradigmáticos daquela inadaptável década estremecida em seus costumes arraigados no matrimônio indissolúvel.

É digno de nota que essa história de Poe é reescrita em *A via crucis do corpo* ao revés, como é a percepção de Arêas (2005). Entende-se que a concepção de casamento e amor romântico é dissolvida quando um novo arranjo sexual é formado entre Carmem e Beatriz, as quais se comportam como bissexuais, e entram em ação para matar Xavier. Seria a prova dos autos que aponta para a ideia ambivalente de “corpo” que há no título do conto. Porque, se por um lado, ele funciona enquanto instrumento de prazer, no decorrer da narrativa, também constituirá o adubo às flores do jardim no desfecho. Sob a óptica de Piglia, consideramos a história 1 como o desdobramento das aventuras sexuais de Xavier, enquanto polígamo amasiado com Carmem e Beatriz, enquanto a história 2 guarda “escondido”, até o gran finale, o momento em que vem à tona o poder do feminino que sai do lugar de submissão para ocupar lugar de domínio, uma vez que o relacionamento aberto entre eles é tomado pela ira, quando aquele é levado ao assassinio. Mas, dessa vez, o poder e a virilidade do bígamo do conto não se firmam, mas levam ao apagamento de sua voz quando desponta o desmascaramento do crime da dupla de bissexuais e, mesmo assim, conseguem a luta pela liberdade de suas vozes, uma vez que “Xavier [que] não disse nada. Nada havia mesmo a dizer” (Lispector, 2020h, p.27).

A relação dos três, aberta e escancarada aos olhos sociais, ao mesmo tempo que faz chamar atenção para um polêmico assunto aos homens da lei – no caso, um

ménage à trois – permite ao leitor uma visibilidade “pela ignorância e pelo autodesconhecimento dos personagens”¹¹³. Isso devido ao fato de as mulheres de “O corpo” comprarem um livro culinário com total ignorância de francês, Xavier não entender o mal-estar de suas mulheres, bem como o “amor triste” da relação homossexual entre ambas comprovarem a invisibilidade delas. Cabe à literatura o poder de visibilizá-las.

Doravante, falaremos de uma outra narrativa curta que flagra, sintomaticamente, a passagem do implacável tempo, que leva à velhice. A pele enrugada, flácida é resultado da ação da transição da vida em marcas pelo corpo. Roland Barthes adverte que não se deve esquecer que nossos corpos são socialmente e historicamente construídos ¹¹⁴. Isto é, deliberadamente, os sujeitos são condicionados a terem determinados comportamentos, tendo em vista a faixa histórica em que se encontram.

Para Elódia Xavier, a construção dos corpos femininos e suas marcas em narrativas ficcionais de peso da Literatura Brasileira conduzem a uma categoria analítica em comum à esta investigação: o corpo invisível. O ponto de vista apresentado por essa estudiosa aponta para a ideia de que corporeidade apagada se reflete nas atitudes também passadas ao largo, pois garante “a inexistência da mulher como sujeito do próprio destino” (Xavier, 2021, p. 34). Assim, construí-las enquanto seres, sujeitos do mundo através do universo das palavras, seria um passo importante para lhes ofertar visibilidade.

Notamos isso no conto “Ruído de passos”, cujo relato destaca um evento desencadeado, logo após uma consulta ginecológica da viúva Cândida Raposo. É posto em evidência o drama de “sentir-pensar” ‘naquilo’, o que significa uma abordagem de uma faceta do corpo esquecida: a masturbação feminina na terceira idade. Ao longo do breve narrar, não se tem a denominação desse fenômeno por essa forma, mas ao leitor é permitida a inferência. Essa senhora de oitenta e um anos apresenta uma diminuição, porém, não o apagamento do seu desejo de satisfazer-se sexualmente. Logo, a busca é por driblar a vertigem beligerante de seu corpo envelhecido, porém vibrante e desejante, uma vez que pulsa a vitalidade de ser afetado¹¹⁵.

Acreditamos que o “efeito surpresa” da tese pigliana do drama dessa mulher na terceira idade esteja em que a narrativa se ocupa, em boa parte, na exposição, em primeiro plano, de uma mulher cujo desejo de prazer sexual acompanha o viver, tendo o

¹¹³ Ibidem, p. 70.

¹¹⁴ BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1977.

¹¹⁵ Cf. Curi, 2001, *passim*.

espanto inconcebível da sociedade, que teima com a incapacidade de entender que se satisfazer sexualmente “até morrer” é uma realidade, como assegura o médico com o qual a anciã se consultou. Acresce que Curi (2001) adverte o quão a relação corpo, envelhecimento e morte são linhas que se cruzam, pois esta “é sempre e definitivo mau encontro, porque decompõe a relação do corpo, aquela que define a sua individualidade, aniquila sua característica primeira, vital” (Curi, 2001, p. 168).

Em outras palavras, do início ao fim, em “Ruído de passos”, haveria um percurso de prazer que cerceia o próprio despontar do desejo pleno da senhora com um caminhar que lembra a audível capacidade de ouvir a aproximação de algo, pois, com ares de suspense, desemboca num final dúbio que o título apenas suscita, não deixando claro se a morte chegara ou se era apenas uma recordação dos momentos pretéritos de êxtase e prazer com o saudoso esposo. A história que se moveria invisível, e trazida à tona ao término, seria o fato de que, discretamente e supostamente, a morte seria uma personagem em standby (no modo espera) ao longo de todo o conto, sob a óptica do crítico autor da “Teses do conto”. Em conclusão, a moral desta pequena estória estaria em dizer que a sexualidade é tão inerente ao humano, quanto a vida está imbricada ao morrer, isto é, andam lado a lado, e que o desfecho do conto permitiria ver a aludida conjugação:

Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se. Mudos fogos de artifício. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a benção da morte. A morte. Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo (Lispector, 2020h, p.52).

Em suma, “Ruído de passos” não apenas esconde a naturalidade da sexualidade humana como também reafirma, no plano da linguagem, que seu entrecho dramatiza o problema pelo qual a protagonista passa em sua vida por não utilizar, abertamente, palavras que designam a masturbação feita de maneira deliberada para satisfazer-se. Assim, a imagem dos “mudos fogos de artifício” expressando o ápice do prazer solitário da octogenária parece metaforizar esse interdito, que cerca tanto a atitude da velha como o comportamento expressivo verbal, o qual tem um certo “medo de dizer”.

Dona Cândida Raposo parece representar a construção da mulher anciã como ser sem desejo, historicamente falando. Isto é, o dever dela estaria apenas em procriar, sentir prazer, na idade avançada, seria inconcebível dentro dessa lógica. Segundo Del Priore sustenta, a partir dos anos 70 do século XX, período de publicação de *A via crucis do corpo*, muitas questões mudaram para as mulheres. E o “boom da pílula”, cuja guinada

seria sentida nas entranhas femininas, reforça a visão da óptica histórica levantada no conto:

(...) a pílula anticoncepcional permitiu às mulheres fazer do sexo não mais uma questão moral, mas de bem-estar e prazer. Elas se tornaram, assim mais exigentes em relação ao parceiro e passaram a viver uma sexualidade mais ativa e prolongada (...) O casal raramente reconhece a existência e a autonomia do desejo feminino, obrigando-a a se esconder atrás da capa da afetividade (Del Priore, 2020, p. 198-199)

Após a incursão na polêmica obra de 1974, recapitulamos Guimarães Rosa que revelou, certa vez, à Clarice, que a lia, deliberadamente, mais para a vida do que propriamente para a literatura¹¹⁶. Com base nisso, podemos dizer que *A via crucis do corpo*, embora destoante do ritmo ficcional lispectoriano era absolutamente necessário, uma vez que contra “fatos da vida” não há argumentos e que a sexualidade permeia a condição humana, inexoravelmente. A travessia da autora foi não fazer concessões a um tema tão pujante, pois se os mistérios da natureza são invioláveis, escondidos e desconhecidos, pode-se pensar também que o caráter cosmogônico da escritora de buscar sempre a origem da vida pela via das perguntas insolúveis se depara com o embrionário desejo de literalizar a travessia de corpos via sexo.

Encaminhamo-nos para a conclusão deste tópico, bem como deste capítulo, inferindo que o projeto de Clarice em descobrir mundos invisibilizados de mulheres parte de uma autora que se responsabiliza em “grita[r] por todas mulheres sem faces e sem nomes, mulheres sem passado, sem futuro” (Vianna, 2005, n.p). E, assim, entendemos que todo o nosso trabalho empreendido até aqui, partindo primeiramente do próprio processo de criação da autora, permite desvelar a circunscrição histórico-político-social de gênero, no qual se localizam os estudos comparados, e auxiliará de agora em diante a desembocar, com mais propriedade, no *modus operandi* fílmico, uma vez que permitirá visualizar as engrenagens do espaço ficcional, que revela ao mundo o véu de silêncio de personagens até com nomes dentro da narrativa, porém, na prática “assimilados à função anônima e impessoal da reprodução” (Perrot, 2005, p. 13).

Como é possível notar até aqui, há, de fato, uma relação entre o estado de choque com a realidade de uma autora¹¹⁷ – obstinada pela alma humana – diante do processo criativo habitual das narrativas claricianas e as invisibilizadas mulheres trabalhadas em sua obra. A partir disso, pretendemos destacar o diálogo entre a obra da

¹¹⁶ Cf. Lispector, 2018, p. 194.

¹¹⁷ Cf. Lispector, 2020h, p.9.

autora, publicada em 1974, na qual se adentra numa intimidade ainda mais profunda do humano, a sexualidade. Segundo a epígrafe escolhida para abrir esta seção, extraída do livro *Laços de família*, temos uma simbologia que destaca o estado de epifania da imperceptível Ana do conto “Amor”, a partir da abertura da fenda da lente do estranhamento que o cego lhe proporcionara. Assim, este estudo, que interpreta a obra de Clarice Lispector, em linhas gerais, como descoberta do mundo – isto é, que mostra ao leitor, pela via do espanto, como na literatura é permitido desvelar a vida que nos rodeia – se dirige, agora para outra missão, dessa vez, mais específica. Pois, de agora em diante, daremos conta de jogar luz no estranhamento clariciano sob a perspectiva do ideário de Walter Benjamin.

À guisa de conclusão, descobrimos que ao percorrer o erotismo de *A via crucis do corpo*, adentrando a intimidade dos seres humanos nessa obra, Clarice não apenas impôs plasticidade, como também criou um livro que constitui mais uma prova da capacidade da escrita arrojada clarician¹¹⁸ de dar voz às mulheres invisibilizadas por meio de tom paródico sincronizado com uma autocrítica mordaz, como “cobra que engole o próprio rabo”¹¹⁹.

¹¹⁸ Cf. Correia, 2023, p. 9.

¹¹⁹ Cf. LISPECTOR, 2020f, p.20.

3 A LITERATURA DE CLARICE À LUZ DO CINEMA DIANTE DA DESCOBERTA DO MUNDO

A câmera fotográfica singularizou o instante. E eis que automaticamente sai de mim para me captar tonta de meu enigma, diante de mim, que é insólito e estarrecedor por ser extremamente verdadeiro, profundamente vida nua amalgamada na minha identidade (Lispector, 2020f, p. 74)¹²⁰.

Neste segundo capítulo propomos incursionar sobre as relações entre a literatura de Lispector e a arte da cinematografia de modo a fazer entender que há correspondências entre a natureza literária da autora e o cinema que permitam ver afinidades. A abordagem, em primeiro tópico, apresenta uma estética da visão lispectoriana a partir da gênese de seu olhar literário frente ao mundo e, em seguida, mostramos a desembocadura disso a partir da óptica de estranhamento clariciano entrecruzada com a proposta da máquina de descortinar mundos do cinema, com base na teoria de Walter Benjamin.

3.1 O mundo de ‘instante já’ descoberto pelo ‘olhar de câmera’ clariciano: a visibilidade do invisível cinematográfico na autora

“Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma” (Lispector, 2020, p. 29)¹²¹.

Nesta seção, estabelecemos uma relação entre o conceito de ‘instante-já’ associado ao ‘olhar de câmera’ clariciano, haja vista ambos, na composição dialógica das obras que analisamos em nosso *corpus*, apontarem similitudes em função de visibilidade do invisível por parte de uma escritora com talento cinematográfico.

O capítulo anterior, encarregado de efetuar uma leitura da descoberta de Clarice no mundo literário e científico, deixa para esse segundo, a tarefa de dissertar acerca da necessidade de compilar literatura e cinema para além dos estudos da adaptação fílmica. Pois, através de uma análise cuidadosa e pormenorizada, constatamos que urge mostrar uma subjacente manifestação cinematográfica no corpo latente textual clariciano.

Iniciamos as reflexões dando destaque ao artigo “Sobre restaurar fios: reflexões sobre a pobreza em A hora da estrela”, de Ivana Ferrante Rebello. Ela defende

¹²⁰ Passagem do livro *Um sopro de vida*, de Lispector (2020f, p.74).

¹²¹ Trecho do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (2020d, p. 29).

que nos livros de Clarice Lispector recorrentemente surgem “imagens que falam de uma apreensão do dia a dia, de um pensar fragmentado entre tarefas, da ordem e da desordem, em sucessão de movimentos, corrompendo a rotina da vida” (Rebello, 2013, p. 220). Ou seja, a autora em estudo tem como matéria-prima de arte o próprio cotidiano. A partir disso, a pergunta norteadora de nosso debate é: como o automatizado olhar da vida se desenha na obra de uma escritora de modo a impactar seus leitores?

Resumir em uma palavra seria o caminho mais elucidativo: pela construção do olhar. Na prática, a visão é o suporte que movimenta e atravessa praticamente toda a constituição da obra de Clarice, cujo ponto alto de manifestação de poética foi seu terceiro romance¹²². O desenvolvimento da trama, em torno da personagem Lucrécia Neves na cidade de São Geraldo, é todo explorado na relação sitiada que se dá pelo ato de ver dessa personagem, mas não exclusivamente, porque seres inanimados no capítulo “esboço da cidade” bibelôs e galinhas também insinuam coparticipação: “Então Lucrécia, ela própria independente, enxergou-as. Tão anonimamente que o jogo poderia ser permutado sem prejuízo, e ser ela a coisa vista pelos objetos” (Lispector, 2019, p. 100). Outro aparato epistemológico que fundamenta nosso entender de tal fato está na crônica “Carta atrasada” datada de 21 de fevereiro de 1970 destinada a um “Prezado senhor X”, uma espécie de leitor beta de *A cidade sitiada*:

Pretendi deixar dito também de como a visão – de como o modo de ver, o ponto de vista – altera a realidade, construindo-a. Uma casa não é construída apenas com pedras, cimento etc. O modo de olhar de um homem também a constrói. O modo de olhar dá o aspecto à realidade (Lispector, 2020a, p. 349).

À luz dessa citação, Clarice nos sinaliza que a literatura, cuja proposta é transfigurar a realidade, é alimentada pelo ato de ver do artista. Nisso, Lispector imprime em seus textos uma cosmovisão dos objetos olhados. Isto é, uma poética do olhar que busca engendrar tudo à sua volta a partir de sua visão de mundo, parecendo trabalhar a favor de uma captação do visível¹²³.

Em linhas gerais, numa leitura atenta dos textos da autora, a visão é o sentido predominantemente utilizado na obra ficcional da escritora pernambucana como um todo. Na verdade, “tudo o que existe parece, na obra clariciana, potencialmente capaz de ver, pensar, de ser gente” (Nodari, 2021, p. 39). Inclusive, a introdução deste tópico, destacando uma passagem de *A paixão segundo G.H.*, mostra de forma clara a correlação

¹²² Cf. 1999, p. 18.

¹²³ Pontieri, 1999b, p. 148.

entre a visualidade e instantaneidade da fotografia, proposta temática deste tópico. Pois, esse romance de 1964 projeta toda uma experiência que parte de uma “visão reveladora” como frisado pela estudiosa da poética do olhar nos escritos claricianos: Pontieri (1999b). Trata-se de um instante fugaz, no qual denuncia vários modos de ver uma barata e de ser avistada por ela. Para além disso, o excerto posto em destaque talvez demarque, de maneira emblemática, a pedra fundamental da importância dada ao mundo circundante clariciano, esse que não apenas atua contemplativamente no universo diegético narrativo criado, mas que (se) descobre também (n)um cosmos que age como vigilante: “O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas”(Lispector, 2020d, p.64).

Ainda no mesmo sentido, no estudo de Nodari (2021) intitulado “O infamiliar animismo de Clarice Lispector”¹²⁴ é defendido que uma “visão de realidade” atua de modo a sempre se manifestar pela outridade na produção dela: é sempre um encontro entre dois seres e “esse outro não apenas é olhado pelo sujeito, pelas personagens de Clarice, mas olha de volta: esse outro não é apenas objeto do olhar alheio, mas *sujeito* da ação de ver¹²⁵, como comprovamos na passagem emblemática logo acima de *A cidade sitiada*. Os relatos ficcionais da nordestina “perdida” e avistada numa rua pelo narrador, uma dona-de-casa com sua “corrente de vida” lesada pela visão perturbadora de um cego, uma menina ruiva que se encanta e se identifica com a aparição de um *basset* belo. Ou seria uma “fixidez reverberada de cego” similar ao pedido inusitado de Lispector para o profissional do braile não traduzir sua crônica “O ato gratuito” para “não ferir os olhos de quem não vê¹²⁶?

Nessa crônica, publicada em 8 de abril de 1972, tem-se um emblemático passeio da visão. O texto alude, supostamente, a uma experiência vivida pela própria Clarice. E aborda uma tarde com um céu de brigadeiro de poucas nuvens, convidativo para sair da rotina estafante. A narradora estava sedenta por liberdade e necessitava pagar pelo alto custo de viver. Nessa situação, ela decide ir ao Jardim Botânico apenas com um objetivo contemplativo: “Eu ia ao Jardim Botânico para quê? Só para olhar. Só para ver. Só para sentir. Só para viver” (Lispector, 2020a, p. 528). Na saída do lugar, há uma promessa de retorno, que recapitula todo o trajeto percorrido pelo olhar da transeunte que conta o fato sem expressar o que sentiu: “Voltarei num dia de muita chuva só para ver o

¹²⁴ Cf. *Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos*, p. 34 -50.

¹²⁵ Ibidem, p. 39.

¹²⁶ Cf. 2020a, p. 529.

gotejante jardim submerso”¹²⁷. Nisso, em determinado ponto do texto, o leitor é provocado a buscar descobrir por conta própria a experiência vivenciada pela cronista, dando a entender que se tratava de uma experiência impossível de tradução em palavras: “De propósito não vou descrever o que vi: cada pessoa tem que descobrir sozinha”¹²⁸.

Retomando a pergunta, acreditamos que há uma escritora que quer provocar, incitando em seus leitores uma nova visão de cotidiano através do seguinte recado: para entendê-la é uma questão muito mais de sentir do que de propriamente “ver”. Ademais, trata-se de uma experiência tão intraduzível quanto irreduzível para outro código quanto esse momento em que, supostamente, a cronista passeou em busca de uma felicidade clandestina. A autoconsciência que temos disso envolve entender que a escrita inquietante de sua literatura percorre os inevitáveis caminhos do banal cotidiano da existência e esbarra com epifanias reveladoras, em que a narrativa lispectoriana encontra-se sem palavras, e vê na habilidade comunicativa, além da verbal, encontros mais primitivos, puros e genuínos: pelo sentir através do olhar multifacetado, inclusive, como deflagramos em trecho de *A paixão segundo G.H.*:

há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo (Lispector, 2020d, p.74).

Assim, a relação entre G.H e a semicega barata nos deixa uma lição quanto à complexidade da visibilidade do invisível. Diante do mundo, a mira de Lispector é focada em algo que lembra o método da câmera fotográfica, a qual precisa fixar algo da banalidade cotidiana e, assim, ampliar o campo óptico para penetrar no âmago das coisas, como ocorre com a narradora do romance de 64. Que pelo olhar atencioso ao asqueroso inseto, a princípio, se vê progressivamente repleto de identificações ancestrais.

Nesse viés, o título literário “à procura da própria coisa” dado a si pela própria Clarice, em texto curto publicado em 1962 na *Revista Senhor* “Aproximação gradativa” e republicado em *Para não esquecer*¹²⁹, nos faz depreender que o imperativo da busca dessa autora é regido por um signo honorário de provocação de estranhamento. Isto é, o que atua na cena estilística, através do desvendar das profundezas do oculto, é recorrido sempre pelo visual do espírito vivo engenhoso: “é no plano da escritura que se inscreve o

¹²⁷ Ibidem, p.529.

¹²⁸ Ibidem, p.528.

¹²⁹ Lispector, 2020b, p. 104.

olhar que, tornando totalmente estranho o visto, regenera-o” (PONTIERI, 1999b, p. 153). A sutileza de *Lispector*, ao procurar submeter suas palavras ao mundo a partir da visão, também é o ponto de vista, fortemente defendido por Neiva Kadota (1997):

Toda busca em Clarice é feita através do olhar, semelhante a um fotógrafo e sua câmera. Como ele, Clarice cristaliza o instante. Para o fotógrafo, um leve toque e...clic. Um instante do mundo sensível é retido com toda a sua magia no mecanismo da câmera escura (Kadota, 1997, p. 41).

Como se vê, Kadota (1997) traz uma espécie de jogo de esconde-esconde relacionado aos primórdios do cinema enraizados e enquadrados na história da fotografia, no qual a arte de registrar parece crer na fantasia infantil de julgar que está ocultando-se bem, porém deixando, inocentemente, partes do corpo fora. Bem como, associa-se com o ideal de descoberta. Isto é, busca “atacar” quando ninguém está vendo. Com efeito, o corpo de escrita clariciano nasceria, metaforicamente falando, de palavras que brincam buscando ver e ser vistas.

Sobre esse fato, começamos a teorizar o que ilumina e abre nosso campo de visão: haveria um ‘olhar de câmera’ clariciano. O seu romance *Água viva*, publicado em 1973, revela essa tônica, quando atravessa a natureza da escrita da autora pela potência mágica do olhar¹³⁰, que lembra um registro fotográfico. Trata-se da busca pelo captar o “instante-já que de tão fugidio não é mais”¹³¹. Assim como revela o ímpeto de escrever como iniciante, acompanhado do desejo de fotografar com palavras. Vejamos: “Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante” (*Lispector*, 2019, p. 31). Isso porque, nesse livro, é possível encontrar a consciência de que escrever consiste em apreender com palavras o que a câmera consegue captar através da luz. Não nos esqueçamos de que, etimologicamente falando, fotografar consiste na arte de gravar com auxílio luminoso, enquanto Clarice lembra que escrever não está longe dessa imagem, pois, ao revelar os bastidores do ato da escrita para um certo interlocutor desconhecido de *Água viva*, ela vê dispostas as palavras na ordem pictórica. Seria como “escrever com os olhos” para guardar o instante flagrado:

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash (*Lispector*, 2019, p. 34).

¹³⁰ Nunes, 1995, p. 100.

¹³¹ Cf. *Lispector*, 2019, p. 27.

Um poema de Drummond, chamado “A câmara viajante” parece querer chamar atenção para a afinidade entre o ato de fotografar e o ato de escrever também. O poeta de Itabira remonta à etimologia grega quando lembra que para fotografar é necessário “escrever com luz”. Isto é, é a capacidade que um “flash” possui de captar e fazer gravar em um suporte o efeito luminoso, fazendo ver os movimentos, as cores e as formas nele presentes. Isso quer dizer que ao fotógrafo lhe é incumbida a tarefa de buscar apreender detalhes, que flagrem instantes, fragmentos da vida despercebidos, jamais possíveis de serem repetidos da mesma forma. É uma sensibilidade que foi projetada pela percepção de quem olhou com uma determinada acuidade, não permitindo escapar o apreendido, e, por conseguinte, busca comunicar o que resultou da visão de gesto criativo:

Que pode a câmara fotográfica?/ Não pode nada. /Conta só o que viu./ Não pode mudar o que viu./ Não tem responsabilidade no que viu./ A câmara, entretanto, /Ajuda a ver e rever, a multi-ver/ O real nu, cru, triste, sujo./ Desvenda, espalha, universaliza. / A imagem que ela captou e distribui, / Obriga a sentir/, a, criticamente, julgar, /a querer bem ou a protestar, / a desejar mudança (Andrade, 2023, p. 223).

A câmera, nesse sentido, exercita o olhar de quem vê. Significaria ler pela lente artística no modo míope de se estudar o mundo, com atenção aos pormenores ocultos, despercebidos e passados ao largo no calor do momento. O espectador nunca poderia analisar o evento à frente de seus olhos, pois, como sinaliza um estudo de Lucia Helena Viana em torno dos quadros de pintura de Clarice “somente o olhar poderá trazê-las para a cena onde as coisas são de fato percebidas e interpretadas em relação ao que as cerca, outras coisas, estados de coisas ou eventos” (Viana, 1998, p. 55)¹³². Em outras palavras, a arte cumpre um papel fundamental ao organizar o cotidiano e, assim, provocar gestos analíticos de percepção.

Na verdade, desde o advento do cinematógrafo, a fronteira entre cinema e literatura é tênue, uma vez que a sintonia entre ambas está para além da arte de contar histórias. Como sinaliza Ismail Xavier, nome de referência no cinema, houve auspícios na criação dessa máquina por uma questão em especial, no caso, mimetizar o olho natural do humano, quando entende o “cinema enquanto olhar que trabalha para revelar a estrutura dos processos naturais e sociais” (Xavier, 1983, p. 179). Isto é, o espectador vê na sétima arte algo que a câmera, um simulador de um observador privilegiado, foi capaz de introjetar nele mesmo, pois não lhe falta a capacidade de mobilizar mecanismos para

¹³² Cf. “O figurativo inominável: os quadros de Clarice”. In: A narração do indizível, p.49-64.

fazer os outros verem sob outros pontos de vista, o que ao ser humano seria intangível e limitado¹³³.

Ler Clarice, nesse sentido, é descobrir que, em um instante, um átimo de tempo captado pode ser focado e, por conseguinte, ganhar proporções maiores. É como se a autora tivesse a capacidade de fotografar por meio de palavras. Como tal, Lispector seria a medusa que escolhe o instante em que deseja ser petrificado. Simone Curi (2001) defende que as inúmeras personagens claricianas atuam se movimentando para engendrar “uma imagem revelada por inteiro na passagem veloz da máquina, captada pelos olhos, ainda que borrada (...) [Uma] busca de capturar o instante em integridade, reservar em si a intensidade do acontecimento” (Curi, 2001, p. 169).

Mas: o que isso auxilia para que compreendamos a relação que visamos estabelecer entre o descobrimento de mulheres invisibilizadas pela palavra e o descortinar delas pelo recurso imagético cinematográfico? Em primeiro lugar, haveria uma necessidade que demanda porque, historicamente falando, o feminino é menos visto no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato (Perrot, 2007, p.16). E, como vimos até aqui, Clarice tem uma atenção por esse ser. “Elas atuam em família, confinadas em casa, ou no que serve de casa. São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranqüila. Sua aparição em grupo causa medo” (Perrot, 2007, p.16). O tópico 2.3.1 desta tese destacou isso.

Pode-se pensar que os irmãos Lumière lançaram a pedra fundamental do cinema, a partir de um cinematógrafo, por esse ter trazido a possibilidade de registrar algo que o ser humano idealizava: capturar em imagem um acontecimento. Dada a efemeridade e a dimensão implacável da existência e realização das coisas que torna tudo irrepetível, buscar flagrar o cotidiano por uma lente, que revele a grandeza do ínfimo de algo do acontecimento cotidiano, ampliava a capacidade perceptual de quem olha. Algo em estreita consonância com o falar sobre o instante, como se passa em Clarice, autora que não esquece também da epifania, algo de que trataremos no tópico a seguir, pois, no entendimento de Nilson Diniz: “Esse momento de estranhamento e de quebra em uma relação contínua e mecânica com o mundo, [é] que acabará conduzindo a personagem a

¹³³ Cf. XAVIER, 1983, passim.

um estado de revelação, é uma situação típica das personagens claricianas” (Diniz, 2012, p. 248)¹³⁴.

Percebemos e nele acreditamos, agora: o inusitado da expressão “fotografia muda” presente em *A hora da estrela* não foi arbitrário. De fato, Clarice parece não querer isolamento artístico quando se encontra no campo literário porque se encontra, também, com diversas outras linguagens, como o cinema e a pintura. E Taciana Oliveira, na experiência obtida com a direção do filme *A descoberta do mundo*, se alinha ao nosso modo de pensar, ao afirmar que é um desafio fazer um filme de Lispector por conta do encontro das várias linguagens artísticas que há em sua obra e que, por isso, há a necessidade de se debruçar “numa viagem incondicional ao texto”¹³⁵. Com base nessa fala, acreditamos no imperativo de procurar, na hora de adaptar, buscar não apenas o essencial da obra como também o espírito criador e engenhoso, para, assim, traduzir não apenas fidelidade à obra, mas convergência com suas próprias leis, como preconiza uma das premissas norteadoras deste trabalho.

Dessa maneira, ilustrar a dificuldade de lidar com o indizível, notadamente partindo da ideia da personagem Macabéa como imagem emudecida, lembrando da reprodução fotográfica, é conviver com a instigação da impossibilidade de traduzir em palavras se estendendo ao dificultoso processo de transpor em imagem de tela uma obra desafiadora como a de Clarice, que lida com o indizível. O fato é que temos uma literatura clariciana conhecidamente introspectiva, e que parece querer gritar ao leitor a possibilidade de busca pela cartografia da alma humana, mas que nem por isso o cotidiano lhe sai da cena da escritura.

Pelo contrário, percebemos que o clarão arrebatador de seus escritos lança sobre as personagens um pano de fundo rico e transfigurador de imagens, enquanto para o leitor faz aparecer evidências despercebidas: trataremos acerca disso, a seguir, nas convergências que estabelecemos entre a literatura de Clarice, que faz estranhar e o cinema o qual faz despontar o escondido familiar, que anseia aparecer. Isso porque “o universo literário, marcado por revoluções e ambiguidades da existência humana gerou um novo modo de ver e perceber o feminino”.¹³⁶

¹³⁴ Cf. DINIS, Nilson. “A hora perigosa da tarde nos *Laços de Família*: Clarice Lispector e o movimento feminista. In: *Clarices*: uma homenagem, p. 243-257.

¹³⁵ Cf. OLIVEIRA, Taciana. “Os acordes para um roteiro”. *Ibidem*, p. 367.

¹³⁶ Cf. MORAES, Vera; LIMA, Maria Elenice. “Inquietudes de ser mulher em *Laços de família*”, p. 351.

O final deste tópico sinaliza a relação entre o olhar observador clariciano, com uma acuidade forte numa perspectiva de longa validade, e o traquejo de visibilizar o invisível efetuado pelo cinema. Para tanto, entendemos que é histórico o fato de o ser feminino ser apagado e esquecido diretamente relacionado com as artes em estudo: concentradas no papel de mostrar pelo contar. Com efeito, deliberadamente, conduzimos a uma maneira de ver a literatura da autora não simplesmente reduzida a convenções de expediente isoladoras da expressão artística das grandes telas. Isto é, não negligenciamos que a pedagogia da visão de Lispector – simulando um modo de encarar o mundo – possa ter influenciado e ensinado a dinâmica, também desvendadora, da arte dos irmãos Lumière, nas adaptações.

Vimos que é com uma delicadeza essencial, tipicamente clariciano, que ela captura pela visão e clarifica sobre seus escritos, como sugeriu Kadota (1997). É o seu sentido mais aguçado em termos artísticos e, com efeito, enquanto leitores, somos estimulados a pensar que o ato de ver seria o instaurador de epifanias da autora.

Com isso, percebemos que Clarice é muito mais movida pelo ímpeto de revelar o mundo e não da previsibilidade esperada de retratá-lo, segundo Kadota (1997). Isso significa dizer que há uma capacidade da escritora pernambucana em ficcionalizar eventos capazes de despertar uma nova visão do leitor, em que mesmo a obviedade cotidiana pode ser revestida com roupa nova e, assim, ganhar ares de inusitado. O fato é que, com isso, se projeta e faz transparecer a sensação do “sabor do novo e do estranhamento, cujo impacto faz acordar o que em nós estava adormecido, aniquilado pelo ramerrão cotidiano” (Kadota, 1997, p. 35). Trata-se da epifania, considerado o termo-conceito mais definidor de sua produção, pois trata-se de uma proposta alinhada à sua revelação do mundo pelo descobrimento de que a escritura possibilita fazer ver o despercebido (in)visível, encetado por uma autora com ‘olhar de câmera’.

Daqui em diante, precisamos considerar que se o flash de luz está para a fotografia, a epifania está para Clarice enquanto parentesco que buscamos estabelecer entre literatura e cinema. A seguir, nos dedicaremos ao papel desse arrebatamento luminoso, que surge repentinamente e se faz presente na narrativa literária da autora de maneira especial, a fim de compreendermos os enlaces com o cinema pela perspectiva benjaminiana.

3.2 Clarice à procura do encoberto em diálogo com ocultos familiares da perspectiva benjaminiana

“Que susto ver as coisas. A composição das vigas no forro era estranha e nova, como de uma cadeira dependurada” (Lispector, 2019, p. 58)¹³⁷.

Este tópico busca aproximar o caráter de estranhamento da ficcionalidade de Clarice Lispector – em que se busca desvelar seres e objetos do mundo – à função do cinema em descortinar, através da focalização detalhista, o que se esconde a olhos vistos no prosaico cotidiano familiar, sob o viés de Walter Benjamin.

Para tanto, selecionamos um conto da coletânea literária clariciana *Legião estrangeira*, com vistas a trabalhar a noção metafórica de redescoberta de um novo mundo velho por outra óptica. Pretende-se mostrar, através da comparação dialógica de páginas claricianas e da tela grande, similaridades que sugerem laços de proximidade da evolução do cinema pela fotografia, na visão benjaminiana, com o desejo de instigar um mundo de descoberta pelo olhar clariciano. Com isso, objetivamos de modo foucaltiano, trabalhar a dimensão do invisível pelo viés de quem invisibiliza, atuando em saber o papel dessas expressões artísticas para movimentar essa mediação e seus efeitos nos leitores e espectadores, os quais veremos ao longo dos capítulos vindouros.

Tendo em vista nossa incursão no tópico anterior no fato de Lispector fotografar com palavras, sublinhando aquilo que importa – lembremos que escrever, para ela, não era um evento aleatório, mas um imperativo, isto é: a autora de *A paixão segundo G.H* escrevia porque estranhava o mundo, isto é, apenas quando se encontrava em estado de surpresa. Quer dizer, a realidade circundante, muitas vezes, fisionomizou-a a registrar verbalmente o que sentia e pensava em seus textos. Não à toa, Alceu Amoroso Lima, em entrevista memorável, ousadamente, diz acreditar que Clarice era escrita por seus livros¹³⁸. Em outras palavras, e nas entrelinhas, Tristão de Athayde talvez tenha pensado em revelar que, não apenas o artista detém a supremacia sobre sua arte, mas que o contrário também pode ser verdadeiro, uma vez que o cotidiano da existência é o ponto de partida que enceta provocação em Lispector, garante Sant’Anna (1977) ao falar sobre seu desempenho como contista:

se não tivesse ocorrido essa percepção extraordinária o conto não teria sido registrado. Por isso, pode-se dizer também que essa obra é a epifania da linguagem, sobre o silêncio, a percepção do poético dentro do prosaico e a

¹³⁷ Trecho do livro *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector (2019, p. 58).

¹³⁸ Cf. Lispector, 2007, p.96.

consciência ordenadora do indivíduo dentro do caos aparente que é o mundo (Sant'Anna, 1977, p. 7).

Diante dessa citação, que confirma a escrita de Clarice como resultante da perplexidade ante o mundo da artista, recapitulamos o interesse de nossa tese que visa a descobrir na palavra da literatura de Clarice correspondência com a arte cinematográfica na hora da adaptação. Partindo da premissa do que denominamos como *cine-maquinário pró estranhamento*, de Walter Benjamin, buscamos dialogar com a própria ideia de epifania, proposta por Olga de Sá¹³⁹. Isso porque ambos se inclinam para fazer surgir, de modo intocável, silenciado, invisível e estranho o mundo “escuro, prenhe de vida [que se], representa, no texto de Clarice, o grotesco: o mundo conhecido estranhado porque distanciado de nós” (Sá, 1993, p. 107). Em síntese, pensar a existência tanto pela literatura clariciana como pela óptica benjaminiana seria ver o conhecido de modo estranhado.

É importante frisar que a arte cinematográfica não guarda apenas relações profundas com a fotografia, mas com a própria ideia de espanto, tônica de nossa discussão desse tópico. Pois, historicamente, sabe-se que o disparo da imobilidade e o clarão do flash das primeiras câmeras assustaram as primeiras pessoas fotografadas pelo novo equipamento. Até porque uma mídia desconhecida, cuja promessa era petrificar o implacável instante efêmero – como o filósofo alemão destaca numa *Pequena história da fotografia* – causava pasmo: “A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos[...]” (Benjamin, 1987, p. 95).

Assim, entendemos que as duas formas de arte em estudo, a literatura clariciana e o cinema, trazem à baila expressões artísticas cujas manifestações realçam as percepções de quem as acompanha. Temos em vista como espinha dorsal de nosso *corpus* o que, segundo Benjamin (1987), é uma função social importante do cinema, no caso, a capacidade de “criar o equilíbrio entre o homem e o aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares” (Benjamin, 1987, p. 187). Ou seja, a habilidade de deixar espectadores perplexos diante do mundo conhecido é acionada através de focalização rica dos tempos passados impossibilitados de voltar. Acontece que não há uma interceptação de se revelar, por existir uma garantia da força poética da lente captadora da arte dos irmãos Lumière.

¹³⁹ Cf. 1993, p. 83.

Aqui, marcamos o encontro entre a escritura de Clarice – que encena familiares cotidianos revestidos – com o cinema. Kadota (1997) – autora do livro “Tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector”, já mencionada no tópico anterior – entende que há uma convocação para o leitor ser forçado a adotar uma visão de pupilas dilatadas. Ou seja, o fim visado é capacitá-lo a enxergar com a visão de estrangeira, como a da escritora em estudo. Pois, uma vez estendidos os olhares, entram em ação “processos desautomatizantes de percepção, que causam estranhamento no leitor e o obrigam a afastar as palavras para descobrir o texto, para liberar o seu sentido” (Kadota, 1997, p. 34). De fato, selecionar um instante e eternizá-lo, numa espécie de fotografia com palavras, como definimos anteriormente no tópico anterior, e é reafirmado aqui na fala da especialista, pois como é sustentando há um:

Momento único em que a pulsão interior predomina e aquele que escreve fisga um recorte privilegiado do cosmo, e com esse ato inscreve na leitura desse mundo, eternizando-o, pela mensagem que veicula: a sua mensagem. É o “flash” de Clarice (epifania, segundo Olga de Sá), e o seu olhar pleno de significado, cuja omissão das palavras se traduz não só no prazer estético da criação, mas em um registro insólito dos fatos, rarefeitos pela descontinuidade, através de uma pluralização dos significantes (Kadota, 1997, p. 41).

Com base nessa citação ilustradora, o elo entre a escrita clariciana e a fotografia (gérmen do cinema) evoca a epifania. Quanto a isso, interessa-nos a defesa de Sant’Anna (1977) de que esse fenômeno constitui não apenas o clímax da narrativa clariciana, na qual uma revelação súbita muda uma personagem, mas a natureza da própria escrita clariciana. E essa manifestação textual de iluminação súbita se dá, segundo o crítico, na relação entre um Eu e um Outro que duelam, e daí nascem as oposições que constroem as identidades com base nas alteridades. Inferimos que são essas tensões responsáveis por desvendar o que se deseja fazer ver. Enxergar a alteridade comporta e define nossas identidades e divide o mundo entre visíveis e invisíveis.

É o que podemos observar no conto “Evolução de uma miopia”, que pode ajudar a problematizar melhor a ideia de estranhamento associada à epifania e a noção de alteridade na autora, culminando, com efeito, na invisibilidade. A visão, sob perspectiva oftalmológica, é, a princípio, a problemática dessa narrativa curta. Tratava-se de um garoto cuja “miopia, afinal, é o seu ponto de vista” (Rosembaum, 2021, p. 397). O conto associa visibilidade (no sentido de observação perspicaz) e inteligência. A progressão do conto caminha para ser desconstruída pela desordem familiar que joga com a capacidade cognitiva como ‘tabuleiro de damas’, instável, que busca fazer sucumbir o seu adversário.

Por outro lado, na medida em que seus olhos necessitavam de novas lentes, pelo fato da distância e do foco estarem comprometidos, havia a certeza de que ver era sempre tão limitado quanto entender, quanto no quadro ficcional de Clarice, “cuja visão míope nos faz ver melhor o quanto, de fato, não sabemos” (Rosembaum, 2021, p. 397). Também, o desfecho inteligente do conto, que aborda a cegueira simbólica como mola propulsora de praticamente toda sua obra, evoca o lirismo provocador de que apenas através da “fixidez reverberada de cego” é que conseguimos desfocar o outro¹⁴⁰. Isto é, haveria uma condição *sine qua non* que preconizaria o seguinte: a capacidade de se fazer visibilizado, ou não, se dá pela perspectiva de um outro que “dá o aval” de sua visão descentrada.

A escritora, desprovida de concessões temáticas e mentora da arte de jogar as peças previsíveis do tabuleiro de xadrez, apresenta, nessa narrativa curta, um menino tido como inteligente sob a perspectiva das “instabilidades dos outros”, e uma metáfora da visão que suscita pensar a vida, entendendo o olhar como não sinônimo de ver¹⁴¹, termo que nos leva à invisibilidade.

Quando vimos alguns exemplos da importância do olhar, percebemos que é o *fiat lux* da criação do mundo ficcional que a autora dá subitamente para si, a seus personagens e aos seus leitores. Não dura muito tempo. É um clarão efêmero, mas impactante, como um ‘flash’ de uma câmera: “o deslumbramento que eu tenho dura o espaço instantâneo de uma visão e eis-me de novo no escuro”¹⁴². Percebe-se, portanto, que a obra de Lispector foca em crises. Isto é, as personagens da autora atuam em cenários triviais que lhes disparam mudanças arrebatadoras como quando o personagem de “Evolução de uma miopia” entra na casa de sua prima e “num só instante desequilibrou toda a construção antecipada” (Lispector, 2016, p. 333). Depreendemos, a partir disso, que a literatura de Clarice conjuga, em perfeita simbiose, o instantâneo dentro de uma epifania que se dá sempre na relação entre um Eu e um Outro. A propósito desse conto clariciano, salta à vista que julgamos a alteridade nele abordada subjacente quando a figura da prima destoa dos outros seres, dando foco à maneira diferente porque é percebido/tratado por ela, com indiferença. Com isso, temos uma narrativa cuja metáfora do ser “míope” – ou seja, uma pessoa de visão limitada – apenas com táticas medíocres,

¹⁴⁰ Cf. Rosembaum, 2021, p. 397.

¹⁴¹ Ibidem, p. 397.

¹⁴² Cf. Lispector *apud* Borelli, 1981, p. 79.

para seguir sendo admirado por seus pares, sendo insuficientes para a virada de chave que a prima lhe proporcionou ao descobrir um plano maior de sua vida.

É um curto espaço de tempo em que não há apenas uma súbita consciência e uma reação tão desconcertante quanto desestabilizadora, como a do menino desse conto em questão. Há um se dar conta de que quem foca o mundo claramente, muitas vezes deixando de ver superficialidades, sem enxergar por dentro. Porque apenas dali será possível apreender a essencialidade dos recursos da vida, “os pormenores ocultos” com os quais Benjamin e Clarice dialogam e que se encontram com a noção de invisibilidade, a qual nasce a partir da alteridade concebida.

A propósito, entendemos a noção de invisibilidade e com ela trabalhamos, a partir da dimensão apresentada pelas diferentes perspectivas da família do menino míope do conto, em que a identidade é alimentada pela alteridade, numa situação em que ambas traduzem estreita conexão com relações de poder, nunca inocentes, permitindo entrever e problematizar os nascedouros dos binarismos (masculino x feminino, por exemplo) em que se situam organizados, segundo Silva (2014). Assim, tendo em vista que o que pode ser considerado como invisível para uns, pode não ser para outros, o homem, enquanto ser social, vê o olhar sobre si sitiado e instigado pelo olhar do outro, que é o artista que emoldurou um instante e, assim, fez emergir na superfície da página ou da grande tela um aspecto ignorado pelo olhar indiferente do lugar-comum.

Ao fim e ao cabo dessa discussão, percebemos que o familiar é deliberadamente categorizado como estranho, enquanto subterfúgio, as expressões artísticas trabalhadas, e revelam que técnica e magia possuem uma linha tênue, como diz Benjamin, por se tratar de uma distinção de “uma variável totalmente histórica” (Benjamin, 1987, p. 95). Notamos que há um trabalho contra a invisibilização nessas expressões artísticas, no sentido de evidenciar, no intuito de fazer ver. De um lado, quando a natureza estranha da literatura clariciana se identifica com o papel do cinema pela possibilidade de “epifanizar” o olhar para abrir realidades invisíveis. De outro, quando o mundo aguarda ser visto em grandiosidade pelo avesso, quando postos em foco o surpreendente e ordinário cotidiano.

O término do capítulo dois, portanto, delineou o que quisemos entender e demonstrar: a dimensão da literatura de Lispector, de fato, se identifica com a experiência fílmica, cuja intenção é mostrar na tela em movimento o familiar com ares de estranhamento pela perspectiva benjaminiana. Evidenciar isso proporcionou um interagir

com nossa tônica principal, no caso, a invisibilidade que esconde e, ao mesmo tempo, trabalha com a possibilidade do mostrar artístico. Assim, a literatura lispectoriana – voltada ao feminino, historicamente naufragada em águas despercebidas – e o cinema – desafiam, defendendo a arte como instrumento de revelação fotográfica.

Na sequência, empreenderemos um enfoque no mundo dos estudos da Adaptação Fílmica e Tradução, para descobrir como uma personagem se comporta no trânsito de mudança de um meio semiótico ao outro para, assim, pavimentarmos a via de chegada à aplicação de entendimento analítico para atuação da invisibilização no cinema.

4 O MUNDO DA LITERATURA DESCORTINADO NAS GRANDES TELAS: TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO, PERSONAGEM

Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz (Lispector, 2019, p. 38)¹⁴³.

Este terceiro capítulo apresenta um entrecruzamento da relação do mundo cinematográfico e literário. O foco é sobre as adaptações literárias para o cinema enquanto meios semióticos, dando conta de suas afinidades, possibilidades e limitações pelos Estudos da Tradução e os de Literatura Comparada. Captamos a figura do cineasta como um tradutor para explicar o processo de adaptação, reescritura e problematização da fidelidade. No percurso, mostramos a sétima arte e seu propósito visual, apresentando um breve panorama de produções fílmicas, a fim de sinalizar uma dimensão maior para a questão intergeracional do ser mulher em Clarice, para além das páginas na forma de suas personagens.

4.1 Quanto ao Cinema: projeção de uma arte narrativa audiovisual

“A beleza de tudo isso é que ela estava tão perdida que parecia guiada. Rica e perdida, os cinemas se abrindo, os espelhos multiplicando os sinais” (Lispector, 2019, p. 137)¹⁴⁴.

Esta seção discute sobre o entendimento do cinema enquanto arte que se apropria da imagem e do som para contação de histórias na grande tela. O objetivo é fazer conhecer o funcionamento do ver e do ser visto nessa linguagem artística. Apoiado nisso, conseguiremos iluminar o poder da projeção de visualidade no cinema.

Primeiramente, a maioria dos estudos acreditam que o cinema veio à luz em 1895, em uma cafeteria de Paris, quando dois irmãos franceses de sobrenome Lumière – Auguste e Louis – lançaram a pedra fundamental através da projeção de pequenos filmes, dentre eles, o de um trem movendo-se sobre os trilhos. Era a exibição do filme “Chegada do Trem à Estação de La Ciotat” em que, como o próprio nome sugere, resulta simplesmente no produto de uma filmagem de uma locomotiva em movimento rumo ao seu ponto de parada. Tratava-se do nascimento de uma arte, a princípio, essencialmente visual, em preto e branco. Não havia som naquele momento.

¹⁴³ Fragmento da obra *Água viva*, de Clarice Lispector (2019, p. 38).

¹⁴⁴ Trecho da obra *A cidade sitiada*, de Clarice Lispector (2019, p. 137).

Desenhava-se ali, então, um evento histórico marcante e de envergadura, e não simplesmente mais um invento tecnológico do século XIX, como a lâmpada elétrica e a bicicleta, pois esse aparelho viria agregar uma nova maneira de perceber o mundo à volta, como dissertaremos ao longo deste tópico. Tratava-se do cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière – em fins do século oitocentista – que surgia como uma das principais ações de impacto social, isso por sua capacidade de se enredar nas dinâmicas de visualidade e visibilidade.

Segundo as anedotas que cercam o mundo do cinema, o episódio do trem na tela grande teria causado um alvoroço. A locomotiva cruzando as telas, no ato de deslocamento sobre os trilhos, transparecia um ar de realismo muito grande para o público presente. Quem viu aquele aparelho novo teve uma experiência de susto, porque acreditou na fidedignidade de que aquele veículo ferroviário poderia atropelá-las. Outro exemplo é o de “A saída dos operários da fábrica Lumière”, que também traz a simples banalidade de trabalhadores indo embora num final de expediente em uma indústria. Como se observa, os primeiros filmes traziam cenas óbvias para espectadores, isto é, eram do conhecimento de todos os fatos do cotidiano, porém, aquelas possuíam uma dimensão inelutável quanto à experiência de ver, ainda sem contar com a presença da sensibilidade, contando, ainda, com a falta de impacto emocional, até então.

Mas, afinal, o que significa o cinema? Tal palavra consiste numa abreviação de cinematografia (registrar fotogramas em velocidade maior que a do olho humano) com alto poder de criar a ilusão de movimento a quem vê. Ou seja, a sétima arte consiste num arsenal centrado na relação espectador (do latim *spectare*: olhar, ver) e imagens. É um termo utilizado, também, para designar salas de projeção audiovisual, com um certo poder de abdução ufológica sobre as pessoas, isto é, o mundo da poltrona seria como uma nave espacial, em que se descola da vida terrena e se conecta com outra, uma sobrenatural.

Segundo a visão do filósofo da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, isso se justifica pelo casamento da velocidade com a fotografia, promovido pelo cinema (é pensar, na imagem simbólica de que a fotografia esperava pela velocidade do cinema como um célere trem que vai chegar a uma pressentida estação). Isto é, a missão do cinema foi dar movimento às imagens e, assim, retirou o espectador do comodismo de percepção comum do mundo estático das fotos e das pinturas, porque, fatalmente “o olho apreende mais depressa que a mão que desenha” (Benjamin, 1987, p.167). Isto é, descobriu-se que o surgimento dessa nova arte significava estimular a ver com olhos

menos viciantes o cotidiano, talvez porque a câmera imita o comportamento do olho humano:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (Benjamin, 1987, p.174).

Nessa citação, Benjamin defende o cinema como arte mais alinhada ao homem moderno. Isso porque o nascedouro do cinema, antes da inserção de enredos e de imagem e som – como veremos mais adiante neste capítulo, era povoado apenas por quadros da vida cotidiana. É fato que ao homem o interesse em registrar, informar e documentar para imprimir sua marca no mundo – quanto a descobertas, sensações e sentimentos – lhe é inerente.

O cinema, enquanto ferramenta estética, pode ser pensada na sua luta para visibilizar o invisibilizado, isto é, simplificando: fazer ver. Seria recuperar a obviedade cotidiana como uma penumbra obscurecida pelo automático como também resgatar o frenetismo da vida urbana e sua cultura de costumes – isso significa se fazer notado pelo cinema, cujo desejo seria jogar uma luz medieva sobre o que precisava ser exibido, literalmente:

Mas parte do sucesso do cinematógrafo Lumière deve-se ao seu design. Enquanto o Vitascópio pesava cerca de quinhentos quilos e precisa de eletricidade para funcionar, a máquina dos Lumière era ao mesmo tempo câmera e projetor, utilizava luz não elétrica e era acionada por manivela (Costa, 1995, p. 16).

Nascia ali um meio “direcionado para a pesquisa científica e não para a criação de uma indústria do entretenimento” (Turner, 1997, p. 11). Ou seja, entendamos que o nascedouro do cinema é de teor documental, voltado ao mero registro do cotidiano, pois a fantasia, o ilusionismo (com seus efeitos especiais) e a ficção surgiria com George Meliès através de *Viagem à Lua* (1902), tema a ser desdobrado no próximo tópico. Mas, vai um detalhe, desde já, quanto ao que vem adiante no que diz respeito a essa tônica:

No dia da primeira exibição pública de cinema - 28 de dezembro de 1895, em Paris -, um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho, e Lumière desencorajou-o, disse-lhe que o “Cinématographo” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria (Bernardet, 2004, p. 11)

Acontece que a invenção tida como “sem futuro” chegaria 130 anos depois com ainda mais força, saindo um pouco mais das salas de cinema, incursionando nas plataformas streaming e com a proposta de imergir o indivíduo ainda mais fundo no mundo das imagens, o 3D.

Então, havia um caráter de documento nos primeiros passos oficiais do cinema. Isso significava dizer que era cercado por um olhar científico defendido pelo cineasta escocês John Grierson, isto é, pela capacidade oferecida para selecionar e observar analiticamente os fatos mais complexos do mundo concreto e real, como nos confirma Rosemari Sarmiento: “esperava-se da fotografia uma espécie de catalogação científica do mundo, simplesmente como técnica de duplicação óptica, definindo-se, assim, um novo paradigma histórico em relação à imagem” (Sarmiento, 2012, p. 180). Não esquecer que se fala aqui do cinema enquanto algo escondido dentro da fotografia¹⁴⁵.

Observemos que aqui, com os irmãos Lumière, não é possível se falar em “montagem de atrações”, pois os pioneiros franceses ligavam diretamente imagens aos espectadores. A partir do entender teatral do renomado Sergei Eisenstein¹⁴⁶, esse conceito envolve o impacto de reconhecimento do mundo real para um despertar de quem olha como efeito, mas sem partir de uma construção estratégica mediadora de cenas. Porém, acreditamos que o potencial do cinema para atingir o âmago emocional de um indivíduo esteve sempre em sua essência, e o pensamento desse cineasta e teórico soviético – revolucionário imagético da sétima arte – reforça o grande peso da imagem para educar o homem para um outro nível de percepção:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto (Xavier, 1983, p. 189).

O fato de existir um consenso para o marco inicial do cinema de que falamos até aqui se dá pelos nomes sugestivamente alusivos à luz, em francês, dos pioneiros da

¹⁴⁵ Tal ideia é baseada em Walter Benjamin, defensor do cinema enquanto contido dentro da virtualidade fotográfica que o precedeu, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

¹⁴⁶ Sergei Eisenstein (1898-1948) foi um dos maiores influenciadores do cinema. Sua figura é destaque nas artes não apenas como diretor, mas também como teórico dessa arte. Atuou na revolução russa de 1917, numa época em que se acreditava no potencial das grandes telas para a conscientização política do povo. A conquista de sua importância talvez tenha se dado por idealizar a montagem como uma alma que anima o corpo fílmico; não apenas para dar forma, até porque o que se apresenta em tela só existe ali, como também para enquadrar sentido.

sétima arte, todavia, precisa ser problematizado a partir do confronto entre passado e presente, algo que um estudo científico, como este, deseja efetuar de agora em diante.

Para início, cabe pensar que a origem de algo nem sempre é precisa e contundente, como as fontes oficiais de conhecimento e informações procuram convencer e o trecho inicial de *A hora da estrela* isso corrobora. No último romance publicado em vida, o narrador clariciano compara a visão cosmogônica do universo com o ato de criação literária partir do meio da estória, a técnica do *in media res*. Um livro cercado muito mais por perguntas que por respostas, afirma em seu primeiro parágrafo que saber precisamente o princípio de todas as coisas do mundo é intangível, isto é, será sempre desconhecido ao homem. Isso vale para o cinema quando Avellar (2002, p.8) afirma, na introdução de *A forma do filme* do cineasta soviético, que “o cinema, para Eisenstein, começou a ser inventado bem antes de começar a ser inventado”.

A partir dessa provocação, encetamos a seguinte ideia: movimentar-se pelo mundo é algo que as aves já eram grandes mestras em fazer antes do feito de Santos Dumont. As asas do corpo delas se perderem pelo imensurável firmamento deixavam o homem em extrema inveja e fascínio para fazer o mesmo. É sabido que o desejo consumado do homem em chegar ao céu pelo voo ou seria uma utopia ou demoraria um certo tempo. Para não sucumbir à espera, a humanidade precisava substituir tal façanha concreta pelo anseio de dar asas a uma outra coisa: algo que pudesse fomentar, deixando permanecer seus pés no chão¹⁴⁷. Com o tempo, percebeu-se que era possível sim: pela imaginação, isto é, representar (entender como transportar o que se apresenta aos seus olhos para fora) o instante que passa, buscando imobilizá-lo como água quando congelada. Tudo começou com a pintura em que engenhosos pincéis simulavam a realidade e, assim, deram os primeiros passos para tal empreitada. Em seguida, veio a fotografia incrementar ainda mais um caráter realístico. Por fim, o cinema, acrescenta o caráter ilusionista de movimento, o que, por si só, é a apoteose do anseio humano em representar o mundo.

Em outras palavras e simplificando, pode-se dizer que houve um encontro entre a fotografia e o desejo do homem, desde sempre, de embalsamar o inexorável tempo, isto é, buscar preservar a instância inflexível que urge passar rapidamente e promete não mais se repetir da mesma forma, devorando seus filhos como o deus Saturno faz no

¹⁴⁷ Segundo Avellar, “ler Eisenstein, tal como ver seus filmes, é algo como descobrir que para voar com o pensamento o homem inventou o cinema” (2002, p. 8).

quadro de Francisco Goya. Mais que isso: fotografar é emblemático pela capacidade de “mostrar a realidade como jamais vista antes” (Santaella; Nöth, 2015, p.130), uma vez que há potência psíquica no homem de imaginar, como quem sonha de olhos abertos, e é inerente à sua essência humana. Cinema e imaginação humana, portanto, poderiam ser traduzidos como uma extensão elétrica de uma tomada. Ou seja, o objetivo é não apenas ampliar o alcance como também “colocar para fora” a potencialidade de dentro.

Para concluir, voltamos à citação escolhida para compor a epígrafe. Trouxemos um trecho extraído do livro *A cidade sitiada*, terceiro romance de Clarice, para ilustrar a proposta temática desta seção com relação ao impacto da beleza, da magia ilusionista e do questionamento da origem da sétima arte com os cinemas sendo abertos na pacata São Geraldo. Esse lugar em que se passa a estória marca a libertação da inércia que aquele novo meio proporcionava a Lucrécia Neves em sua cidade natal, como também podemos pensar na analogia que a imagem em movimento (o cinema) saiu de um aprisionamento da pintura e da fotografia. Parece querer se aproximar do mundo dos espelhos, justamente porque antes do advento da sétima arte era o único meio pelo qual se refletia o movimento de pessoas, objetos e corpos diante deles.

Mas não só: entendemos também que a epígrafe que sustenta este tópico de tese representa os dois mundos, na relação homem e universo que se confunde com a relação remota entre humanidade e imagem. A dificuldade de Lucrécia de entender a si mesma se estende por não compreender São Geraldo, o seu redor, fato que nos faculta ligar a relação do homem com o cinema. A frase do poeta lírico Píndaro, em *A cidade sitiada*,¹⁴⁸ traz uma visão platônica entre céu e terra que homologaria essa dialética. É como se vivêssemos em cavernas onde apenas sombras, rastros, vestígios de luz e imagens nos aparecessem e não compreendêssemos bem, simbolizando o universo mágico da cinematografia visto pela extensão que ela proporciona da vida, de um mundo metafísico e invisível para observá-la e estudá-la.

Ampliando nossa linha de argumentação, basicamente, a literatura e o cinema lidam com imagens, cada um à sua maneira. Pensar no anseio humano por projetar sua imaginação surgida com as artes rupestres em cavernas – passando pela pintura, pela fotografia, escultura, dentre tantas outras artes que plasam a extensão da visão do que se tem do mundo – poderia ser comparado com as limitações de catapultas dos irmãos

¹⁴⁸ A frase do poeta lírico grego é esta: “No céu, aprender é ver; Na terra, é lembrar-se” (Lispector, 2019, p. 5).

Wright, pioneiros da aviação. O cinema se desprende da fotografia quando, de fato, alçou voo através do movimento, aumentando a ilusão do real. Do mesmo modo, quando se admite que Santos Dumont é o primeiro da história a voar se ignora o passado dos americanos e de tantos outros, com o mesmo objetivo em comum. Haveria um caso similar ao dos Lumière.

Por falar nas escavações subterrâneas antigas, as cavernas, não podemos esquecer a alegoria de Platão que faz lembrar a engenharia cinematográfica do futuro, as salas de projeção que representam o mundo que está para além da física. A partir do filósofo grego, poderíamos pensar que antes do cinema ter sido patenteado pelos irmãos franceses, o seu nascimento dataria antes de sua criação. O dicionário de cinema, de Jacques Aumont, não só corrobora nossa ideia como traz a definição desse fenômeno. É a seguinte:

Tal alegoria foi muitas vezes retomada pelos teóricos do cinema, desde os anos 1920. A caverna platônica é, às vezes, comparada com a *camera oscura*, descrita como uma peça cuja única abertura é um buraco minúsculo em uma de suas paredes. Sobre a parede oposta desenhava-se a reprodução exata, mas invertida, daquilo que se poderia ver do lado de fora (Morin, 1956). A caverna de Platão foi também comparada com a própria sala de cinema, os espectadores sendo os prisioneiros acorrentados e as imagens na tela, as sombras projetadas sobre os muros da gruta (Aumont, 2003, p. 44).

Ora, não casualmente Walter Benjamin, como vimos no capítulo anterior, relaciona cinema e visualidade como chaves de compreensão de uma de suas funções principais: promover visibilidade daquilo que passa despercebido. A questão da visibilidade no cinema deve ser pensada por aquele que vê uma imagem, e da qual se desperta o interesse em filmar quem é visto e filmado e quem a observará, no caso, o espectador. Percebia-se a capacidade do cinema de transformar o mundo em filme, ou seja, em materializar aquilo que, até então, parecia intangível.

A passagem da epígrafe, demarcando perdição e guia da abertura do cinema, ainda ajuda a sintetizar e nos aproximar de uma conclusão próxima à de André Bazin ao dizer, no clássico “o mito do cinema total”, que o cinema acompanha os passos do homem desde tempos bastante remotos; seria imaginar, portanto, o retorno de Odisseu à sua terra sobre rodas, representando não o berço da criação, nem de sua invenção, mas tão somente ter sabido movimentar-se sobre ela para chegar ao endereço, à culminância, ao cume, pois, “a ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico” (Bazin, 1991, p. 27).

Falamos, então, do passo a passo até chegar ao “cinema fotográfico” baziniano, cuja concepção enquadra a descoberta tardia do cinema associada ao ímpeto

contumaz de uma “invenção” arrastada pela história da humanidade, e que perturba tanto quanto a existência dos precursores dos irmãos Lumière¹⁴⁹.

Em síntese, depreendemos que há uma complexidade muito maior quanto à origem e ao papel do cinema na cena das artes associada à vontade humana que sempre foi restituir uma ilusão perfeita do movimentado mundo exterior, como nos dirá Bazin (1991), defensor do surgimento da cinema como um sonho dourado antigo, um efeito dominó arrastado ao longo da história do homem, e não simplesmente resultado de uma evolução da indústria técnica através da suprema atuação do cinematógrafo.

Assim, o cinema pode ser entendido como um tipo de linguagem artística escondida no corpo fotográfico; esse que lhe soprou vida: dando-lhe movimento. É a indústria de espetáculo imagético mostrando o caráter frenético do e ao mundo com uma beleza narrativa poética, que lhe é peculiar, como fruto de quem não vê apenas o automatismo da realidade – tornando visível a capacidade de inventar – mas também como um mágico gesto que, voluptuosamente, a adivinha. Seria a incognoscível vida sendo descoberta interpretativamente por sinais?

Segundo nosso entender, o cinema – como uma das irmãs caçulas – recebeu e acoplou ao seu universo das artes antigas que a precederam, algo que nem a pintura nem a fotografia haviam conseguido: era uma nova maneira de perceber o mundo projetado, com imagens ilusionistas que treinavam um olhar diferenciado do utilizado corriqueiramente. Era o movimento do mundo (o contrário também é verdadeiro) na grande tela.

O próximo tópico se responsabiliza por tocar a compreensão histórica de duas artes que falam a mesma língua da contação de histórias (só que com sinais diferentes), uma aquecendo pelo acalanto da palavra escrita e outra esquentando e envolvendo a tela fria de uma sala de projeção. A máquina de cinema, enquanto aparelho de imersão e ilusão, com o papel de produzir uma nova experiência perceptiva ao espectador, parece ter nascido do desejo do homem por mostrar ao mundo o inelutável “instante-já” do que ele viu, impossível de remontá-lo tal qual e, com efeito, descobrir para além do que se vê. Ou seja, a natureza do cinema seria um “brinquedo óptico”,¹⁵⁰ que lida com a dialética da visão do mundo real e ficcional. A seguir, trataremos das interrelações da literatura e do cinema pela capacidade de fabulação de ambas.

¹⁴⁹ Cf. Bazin, 1991, p. 29.

¹⁵⁰ Termo tomado de empréstimo a Sarmento (2012) no texto que consta nas referências deste trabalho.

4.2 Literatura e cinema: artes próximas desde que o trem dos irmãos Lumière cruzou as telas

“(...) em qualquer lugar onde um homem pisava, instalava-se uma cidade, só faltavam os bondes e os cinemas” (Lispector, 2020e, p. 316)¹⁵¹.

O presente tópico trabalha a relação adjacente da sétima arte com a literatura, arte mais antiga que a de Lumière, desde seu marco inicial. Objetivamos, assim, aproximar esses meios semióticos pela proposta de ambos na descoberta (fazer ver), isto é, pela capacidade de lidar com a imaginação de ambos.

Ressalta-se, preliminarmente, que o objetivo deste tópico (e tampouco deste trabalho como um todo) não é realçar uma hierarquização entre essas artes, dando a entender que adaptar seria uma tarefa de subserviência à literatura, mas deixar evidente que há proximidades entre elas.

A abertura desta jornada inicia-se com a descoberta do mundo pela literatura antes mesmo de sua existência, pois, é necessário lembrar que o gosto por se contar histórias é bastante remoto, de tão antigo que é e, portanto, não se sabe ao certo desde quando o homem se interessou por esse tipo de atividade, todavia, ela se deu antes do advento da escrita, ao redor de fogueiras quando estórias, contadas de geração para geração, aqueciam a imaginação, espaço onde tudo era possível, segundo o romancista inglês E.M. Forster:

as histórias são imensamente antigas, elas remetem aos tempos neolíticos, talvez paleolíticos (...) A audiência primitiva era inquieta, amontoada ao redor da fogueira, cansada com a luta contra o mamute ou o rinoceronte lanoso, e só continuava acordada com o suspense: o que aconteceria em seguida? (Forster, 2016)¹⁵².

Ao tratar dessa questão, suspeita-se que o homem também sonhava com cinema, pelas sombras da luz projetadas nas paredes de cavernas, como falamos no tópico anterior ao nos reportarmos à alegoria de Platão. Assim, desde aí estaria o fio comum das relações primitivas entre literatura e cinema.

Porém, em termos oficiais, na ocasião da invenção do cinema pelos irmãos Lumière, percebeu-se que o curto filme de um trem em movimento, exibido por esses franceses documentava, fazendo ver o cotidiano em sua integralidade. Ali, mesmo sem a presença da ficção, pode se dizer que já havia o gérmen da fabulação, uma vez que a

¹⁵¹ Trecho do livro *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector (2020e, p. 316).

¹⁵² <https://www.storytellers.com.br/2016/12/a-fogueira-mudou-mas-nos-ainda-contamos.html>. Acesso em 2 de fev. 2025.

representação e o narrar, como basilares da criação, estavam lá presentes e, ainda, porque basta haver o fato para ali ter uma história, mesmo que subliminar. Mas não apenas se assustou quem viu cruzar a grande tela, como se fora saltar para fora dela, sabia-se também que, a partir dali, o humano podia praticar o que sempre povoou sua mente antes do cinematógrafo surgir: pensar (somente) a partir de imagens, segundo Aristóteles, em *De Anima*. A novidade é que, agora, poderia sair do corpo-mente humano. Arlindo Machado traduz isso em seu posicionamento ao falar da gênese da sétima arte, reprimida ao longo da história:

Diz Bazin: “Os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como Bernard Palissy, de botar fogo em sua casa por alguns segundos de imagens tremeluzentes, não são cientistas ou industriais, mas indivíduos possuídos pela imaginação”. Portanto, o que fica reprimido na grande maioria dos discursos históricos sobre o cinema é o que a sociedade reprimiu na própria história do cinema: o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema (Machado, 1997, p. 15).

De fato, Machado (1997) vem destacar um ponto importante do cinema, entendendo essa arte como uma máquina de ilusão para o espectador perceber uma realidade para além de seus olhos. Ou seja, esse autor, ao estudar como se originou o cinema, numa pesquisa histórica, obtém como resposta que o caráter científico desse novo aparato e seu caráter técnico não apagam seu verdadeiro propósito, que é interferir no imaginário dos indivíduos, isto é, aquilo que apenas existe na esfera do mundo fictício.

Ora, o fato é que olhar para o cinema como esse meio fantasmagórico multifacetado que encanta, fascina e, ao mesmo tempo, amedronta e aterroriza é entender que seu poder de influência é de peso, diante do mundo da modernidade, pelo fato de seu envolvimento em torno do espectro artístico das sensações ter nascido atrelado a novidades iminentes na área de atuação dos sentidos, quando, por exemplo, Martín-Barbero (1997) se reporta ao filósofo de Frankfurt:

Benjamin se propõe então a tarefa de pensar as mudanças que configuram a modernidade a partir do estado da percepção, misturando para isso o que se passa nas ruas com o que se passa nas fábricas e nas escuras salas de cinema e na literatura, sobretudo na marginal, na maldita (Martín-Barbero, 1997, p. 73).

Seria a capacidade mágica da literatura de orientar a magia do mundo das palavras para que coisas e seres, supostamente invisíveis aos olhos, pudessem saltar das páginas de um livro e se projetarem no céu escuro das grandes telas em que se clareia um ecrã e torna-se visível?

Por esse prisma, há que se pensar que o mundo da imaginação é lugar do possível e inimaginável. Assim, dentro dessa concepção, a ideia de infilmável não existiria, uma vez que se admite a possibilidade de se fiar na capacidade da sétima arte em projetar tudo aquilo que a cabeça de um indivíduo é capaz de conceber, não possuindo limitações para, se for da vontade da humanidade, traduzir para as telas todas as obras escritas e as pensáveis (ainda não-escritas). Consoante a isso, Avellar (2007, p. 17) afirma: “o diálogo entre letra e imagem: pensar as palavras como imagens que nos faltaram, e o cinema como ocupação da imagem pela palavra”. Isso significa dizer que a sétima arte admite um papel importante quanto ao desafio de exprimir o indizível que paira esporadicamente sobre a página literária. Todavia, como pensar a noção do irrepresentável no âmbito verbal, que é quando o potencial da palavra se vê limitado e esgotado, quando o compromisso essencial do cinema é mostrar? Ou seja, como a cinematografia possui a arte de cuidar para que o campo imagético traduza não apenas ações em forma de enredos, mas estados d’alma e espírito em que personagens manifestam suas sensações? Afinal:

o filme nos revela uma dimensão/outra da questão discutida no texto, um aspecto da realidade que só se revela numa imagem (...) Vai além da superfície do texto, além do que nele se pode ver e ler. Vai ao invisível do texto, ao que motivou, à questão mesma, que renasce e revela um novo pedaço de si (Avellar, 2007, p. 45).

É partindo deste ponto de Avellar (2007), que se compreende que todo filme expõe cenas e que tal fato está relacionado com a facilidade de compreensão quando se prefere utilizar recursos visuais para alcançar uma dimensão de completude, universalidade e complexidade. Desse modo, talvez uma maneira interessante de simplificar tal ideia seria entender que a imagem preencheria tudo aquilo e que a palavra literária nem sempre está plenamente preta em seu bojo de significação. O tópico 4.4 versará sobre isso.

Aqui, vale ponderar que comparando literatura e cinema não se pode compreender a presença de imaginação ativa em um e em outro não, por se admitir que a arte cinematográfica entrega ao espectador uma versão pronta dos fatos sem promoção de mecanismos que instiguem a pensar. Todavia, pode se dizer que ambos impulsionam a ação. Sem dúvida, ambas as artes podem ser encaradas como simbióticas por “viverem juntas”, compartilhando semelhanças, diferenças e contribuições (mútuas ou não), indo além de organização, visando, assim, permitir que o imaginário trabalhe na mente do indivíduo para complementar lacunas não preenchidas através, como confirma Avellar

(2007), de uma espera de que leitores e espectadores detenham uma postura diligente, vendo para além do que se vê:

Cinema e literatura não são apenas estas coisas concretas que efetivamente temos diante dos olhos. São a estrutura que organiza o imediatamente visível e também o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e na palavra e ao mesmo tempo pelo como se movimentam imagem e palavra (Avellar, 2007, p. 17).

Assim, o autor ratifica que essas expressões artísticas são dotadas de complexidade, e isso não significa complicação, mas que há uma riqueza de relações entre elas. Ademais, o fazer literário e o cinematográfico constituem configurações de organização narrativa, que se assemelham entre si pela intenção de realidades possíveis do leitor ou espectador se projetar e se identificar com o mundo verossímil que há em ambos. Na prática, se nas páginas de papel se narra para mostrar, nas grandes telas acontece o inverso.

Nesse sentido, pode-se afirmar que quando a arte dos irmãos Lumière projetou um simulacro de visão do mundo em movimento pelo cinematógrafo acabou revelando ao homem, através desse universo imagético, um aparente reconhecimento de objetos e seres dentro das telas, e, por conseguinte, percebendo-se, também, limitado em sua percepção de que o que o rodeia quando visto pela tela grande alcança uma dimensão de amplitude maior que a sua, pois “o cinema é herdeiro do mundo descontínuo (...) o pensamento humano criou um novo mundo à sua imagem e semelhança” (Avellar, 2007, p. 107). É por essa chave de leitura que compreendemos que a forma artística do cinema pode ser cogitada como uma maneira *sine qua non* para se verificar um mundo em constante devir de estranhamento, em que haja a tensão entre o mundo sensório e perceptual, quando se atinge uma outra dimensão visual por meio de uma imitação do mundo, a qual não apenas é ilusória como traz um efeito de realidade.

Além disso, é entender que não há uma supremacia entre essas artes, isto é, não é que a antiga expressão literária seja superior à sétima arte e vice-versa. O fato é que a essência do cinema é movimentar, tornando a fotografia animada. O que significa dizer que o cinema procura, no manancial das letras, maneiras de saltar da página, não para repetir, mas para reformular. E, desta maneira, o dever cinematográfico parece conseguir a sobrevivência quando o “corpo-palavra-sitiado”, na imagem fílmica, renasce. Isso parece sinalizar para uma suposição de que a influência do cinema proporciona um novo fôlego, reanimando a literatura do estado inercial:

Destruidor de estéticas, renovador da literatura, o cinema aparecia como um instrumento capaz de ressuscitar a palavra, a primeira invenção poética do homem – dizia Victor Chklóvski, crítico de literatura e de artes plásticas. As palavras haviam perdido sua forma poética para se reduzir à expressão utilitária que permite a comunicação direta, era preciso ressuscitá-las. A imagem do cinema seria um meio de ressuscitar a palavra, e a palavra ressuscitada, um meio de reinventar a imagem cinematográfica (Avellar, 2007, p.10).

Nesse panorama, é de se compreender que o cinema também influencia na pavimentação da estrada literária. E quando Avellar (2007) louva a atuação do cinema sobre a literatura não se refere a simplesmente voltar à vida. Isto é, esse ressurgir traria um novo caráter, uma natureza distinta e sublimada de seu estado anterior. Dito de outro modo, o autor expõe não apenas que a sétima arte foi uma discípula da literatura, filmando suas páginas, como também o caminho contrário é verdadeiro quando a poética das letras se embebe do cinema, transformando e traduzindo o desafiador caminho do indizível para o visual, permitindo um grau de abertura para novas possibilidades. É o que Tânia Pellegrini (2003) ratifica para nós:

As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo –, estão impressas no texto literário. Tratando-se do texto ficcional, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações (Pellegrini, 2003, p. 16).

Se utilizarmos uma metáfora visual da “invasão da chegada do trem”, um dos primeiros filmes projetados por Lumière, conseguiríamos traduzir o impacto arrebatador da sétima arte na sociedade pela via da literatura, e o pioneiro responsável por isso foi George Méliès que, pode-se dizer, é responsável pelo cinema consistir numa máquina para além de captação do que se vê no mundo ao redor. O arrebatamento por imagens iria contar com imagens, porém agora suscitando uma sensação de fascínio, deslumbre e maravilhamento em que se percebia, a partir dali, que um filme poderia ser produzido narrando-se (contando algo), no caso, um grupo de cientistas rumo a uma *Viagem à Lua*, baseado num livro de Julio Verne, chamado *Da Terra à Lua*. Nascia, então, a primeira noção de narratividade cinematográfica. A imagem que representa essa película em referência, a de um satélite natural, com aparência humana, sorrindo e com uma luneta sobre o olho direito, fornece uma pista para o talento ilusionista deste cineasta francês. Esse fato constitui uma virada de chave porque, daquele momento em diante a indústria cinematográfica incrementava criatividade visual e não apenas captava registros do cotidiano, como fizeram os Lumière.

Assistir ao filme mencionado é deparar-se com os primeiros passos de uma arte que começava a adquirir sua própria linguagem, a partir de cenas puramente visuais em que se brinca com a ilusão óptica do espectador. Sob esse viés, o cinema seria a fantasia de sonhar acordado. Essa seria a explicação para tanto fascínio. Isso porque percebia-se ali um portal em que se permitia abrir caminhos para além do mundo real. Assim, poder-se-ia dizer que a sétima arte, proposta pelos irmãos Lumière, funcionava como um mero espelho do real, enquanto Méliès previa que a magia detinha um leque maior para a representação a que aquela nova arte se propunha: fazer ver. Em 1902, lembremos que o homem ainda vivia o sonho dourado de chegar à Lua, a qual seria um estranho familiar, pois ao mesmo tempo que podemos vê-la todas as noites, bem próxima à Terra, representa um mundo desconhecido.

Mas, afinal, “todos os nomes, tudo o que dizemos e ouvimos, toda a palavra tem uma imagem?” (Avellar, 1994, p. 44). Se pensarmos em Clarice Lispector como exemplo de caso, percebendo a densidade de seus textos simples legando um desafio para cineastas por ser a autora das sensações, talvez nem o sim e, tampouco, o não fossem as melhores respostas. Porém, o posicionamento de Clarice de 1972, destacado por Avellar (2007), chama a atenção para observar e convocar uma convivência entre essas artes: “O romance tem que ser renovado, senão ele morrerá. Nesse aspecto tem sido das mais fecundas a influência do cinema.” (Lispector *apud* Avellar, 2007, p. 8). Ou seja, Clarice aqui, longe da visão alienada que muitos defendiam, parecia convicta do potencial do cinema para movimentar a pintura das palavras impressas em papel de literatura. Em outras palavras, interpretamos que a escritora quis dizer que vê a máquina de cinema não apenas movimentando imagens projetadas, mas pelo dinamismo de sua dimensão social e antropológica, auxiliando na sua sobrevivência através do projeto *homo faber* que o cinema teria criado para fabricar sonhos.

Como se vê, o recurso da imagem é algo em comum quando se trata das relações Literatura e Cinema. Quiçá, seja o elo mais forte pelo fato de existir em ambas as expressões artísticas a capacidade de ingressar, como se fosse num sonho – que é quando se está dormindo e se entra num estado de delírio – em que uma realidade se sobrepõe à conhecida e familiar, de modo que o inexistente é dominado pelo mundo aliciante do onírico, convocando a mente a jogar com a capacidade de mobilizar imagens alucinatórias, consoante o propósito da sétima arte, que é imagem em essência:

O desejo de ir ao cinema pressupõe, portanto, não apenas uma disponibilidade pura e simples para se deixar suggestionar pela impressão de realidade, mas uma forma de se relacionar com essa realidade alucinatória. A identificação do

espectador com os personagens da trama é poderosa no cinema, quase inevitável, porque o modo de enunciação da imagem cinematográfica pressupõe sempre um observador presente, um sujeito da visão, cuja identidade o espectador assume (Machado, 1997, p. 47).

Assim, é um equívoco pensar que apenas a literatura não seria a provedora de imaginação na mente de seus leitores pelo fato dela conceber mundos irreais parecidos com a realidade, e o cinema, por entregar imagens “prontas”, seria o único provido dessa capacidade. É um equívoco. Literatura e Cinema, assim, podem ser encarados como instrumentos que instigam a mente do leitor e do espectador para a impressão de realidade “mesmo se seu enredo for bem irreal, sempre serão reconhecidos como particularmente críveis” (Aumont, 2003, p. 165).

Na prática, um filme adaptado parte das ideias de um diretor, porém esse não terá por obrigação seguir à risca as páginas literárias, uma vez que a ele incumbe a tarefa do poder e dever ir além para “ver os acontecimentos imaginados no texto como realidade a ser materializada na cena feita para a câmera” (Avellar, 1994, p. 45). No tópico 4.4 deste capítulo daremos conta de desenvolver esta ideia.

É digno de nota que, além de Méliès, o nome feminino de Alice Guy-Blaché também é importante, pois ela pode ser considerada a primeira cineasta da história do cinema. Segundo a fonte Mulheres no cinema¹⁵³, a francesa teria ido a uma das históricas exposições dos irmãos Lumière. E lá, percebeu que aquela nova invenção dos irmãos franceses poderia ser usada para contar histórias.

Retomando o fato de que o cinema pode influenciar a literatura, um dos exemplos acerca disso é perceber ter ele levado a literatura moderna ao patamar de ser visualmente mais impactante. Seguindo a lógica benjaminiana, de revelação do oculto. É sabido do poder visual como catalisador provocando uma reação de necessidade de ver. Com a palavra argumentativa, o húngaro Béla Balázs destaca a arte de cinematografar como instrumento para as pessoas do universo confraternas, isto é, protestando em prol da inclusão, se unirem pelo poder da grande tela em exportar e importar imagens, que representem seres de outras culturas. Isto porque a imagem cinematográfica, com sua maior ilusão de movimento e a mais semelhante à vida dentre as artes, aproxima, como se dissolvesse fronteiras estrangeiras:

então o cinema, que faz com que o homem visível seja igualmente visível a todos, contribuirá decisivamente para o nivelamento das diferenças físicas

¹⁵³ <https://mulhernocinema.com/entrevistas/documentario-recupera-trajetoria-de-alice-guy-blache-a-primeira-cineasta-da-historia/>. Acesso em 10 fev. 2025.

entre as várias raças e nações, tornando-se, assim, um dos mais úteis pioneiros no desenvolvimento de uma humanidade universal e internacional (Balázs, 1983, p. 83).

A partir do que suscita essa citação e do que vimos até aqui, concluímos que o relacionamento entre cinema e literatura é fascinante e complexo, ou seja, provoca a nos aproximar e saber mais sobre elas porque envolve várias questões. Aqui, nos centramos apenas em lidar com a capacidade imaginativa dos dois em instigar a visualizar, proporcionando o nascer de uma nova percepção, isso porque este trabalho se volta à invisibilidade. Para melhor entender isso, tomamos o conto “Amor” para convidá-lo a ser visto por uma perspectiva cinematográfica. Primeiramente, pode-se ver a figura do cego (em movimento, mascando *chicles*) como uma representação do cinema e a personagem Ana simbolizando o espectador, uma vez que a finalidade é fazer ver a escuridão de seu mundo doméstico através do deficiente. Por isso, aquele seria o duplo dela. Assim, o cego não seria a cópia da protagonista desse conto, até porque um é provido de visão e o outro não, mas o deficiente estaria ali para exercer uma influência na vida da dona de casa num mecanismo de projeção e identificação de sua existência com a dele, de modo a ocorrer uma expansão de consciência. Tal ideia cinematográfica denuncia e parece se coadunar com o mesmo caráter duplicado da literatura, com relação ao texto e o leitor, ao qual Regina Zilberman faz alusão:

A literatura provoca no leitor um efeito duplo: aciona sua fantasia, colocando frente a frente dois imaginários e dois tipos de vivência interior; mas suscita um posicionamento intelectual, uma vez que o mundo representado no texto, mesmo afastado no tempo ou diferenciado enquanto invenção, produz uma modalidade de reconhecimento em quem lê (Zilberman, 2010, p. 96).

Com efeito, sob essa perspectiva, as palavras possuem o poder de trazer à tona o que está escondido, invisível dentro do “eu” de cada sujeito. A arte da representação, portanto, tem a capacidade de se deixar cegar pelo jogo de luz e sombra, ao ponto de chegar a quebrar estruturas e romper o latente desejo de se reconhecer na outriedade.

Para finalizar, aproximamos, em termos análogos, a mágica máquina do cinema, que consiste em movimentar fotografia, ao deus Eros (deus do amor), pelas mesmas capacidades de inquietude de quem habita tanto na terra como no céu. Isto porque este trabalho, versando sobre o avanço da sexualidade feminina ao longo do tempo, se coaduna obliquamente com o erotismo por se tratar de uma divindade magnética como também pelo fato de ser mestre em levar à atração e à união das coisas entre os seres. Nesse sentido, Literatura e Cinema seriam próximos para assegurar a força fundamental

que sustenta o mundo, assegurando a eternidade do objeto arte, e isso só seria possível numa ideia de complementariedade da sétima arte, pois as imagens comprovam a falta de palavras, como dirá o poeta brasileiro Manoel de Barros¹⁵⁴.

Conforme ilustra a epígrafe, a literatura seria carente do cinema. Pois, tal qual um homem a qualquer lugar que vá necessita do bonde, para se deslocar pelo espaço da terra, precisa igualmente do cinema para movimentar sua mente imaginativa. Seria uma metáfora poética para recapitular que esta pesquisa é trabalhada pela perspectiva da visibilidade e entender que ambas lidam com a capacidade imaginativa de quem aprecia.

A seguir, veremos como o cinema comporta a literatura na seara da adaptação literária sobre personagem, sabendo que os olhos do espectador são guiados para o que é mostrado em tela grande. Assim, perceberemos mecanismos de julgamento fílmico para análise futura.

4.3 A via crucis da construção da personagem na literatura e no cinema

“Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir” (Lispector, 2020a, p. 95)¹⁵⁵.

Este tópico apresenta como tema o caminho percorrido para a construção de personagem. Dada a importância desses entes ficcionais que povoam as páginas literárias e as grandes telas, optamos por perceber semelhanças e diferenças presentes em sua figuração criada pela literatura e pelo cinema, tornando-se visíveis ao leitor e espectador.

A epígrafe que abre esta seção se refere à acepção etimológica da palavra personagem. Oriundo do latim, tal vocábulo designa uma espécie de máscara voltada para os primórdios do teatro greco-romano, no qual se utilizava esse ornamento para cobrir o rosto. Ou seja, consistia numa face que o ator deveria mostrar à sociedade para viver determinado papel em palco, notadamente, porque falamos de um período em que apenas os homens podiam atuar. Tratava-se de uma época em que a “persona” precisava desse artifício para criar uma imagem definida, pelo fato da regra operante na arte da representação teatral estar em “aparentar ser” aquilo que não é. Assim, personagem seria

¹⁵⁴ Cf. BARROS, Manoel. “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

¹⁵⁵ Trecho da crônica “Persona” do livro *A descoberta do mundo*, de Clarice Lispector (2020a, p. 95).

a materialização animada, imitando o movimento da vida, espaço onde mora a essência teatral.

É fato que a história da humanidade aponta que desde os primórdios havia a necessidade de se criar personagem pelo fato de o jogo humano ambicionar, praticamente desde sempre, a possibilidade de possuir e/ou explorar sua outridade, conforme esta citação corrobora:

O teatro existe desde sempre. Desde que o homem passou sentir necessidade de sair de si, de se despersonalizar, de se disfarçar, de sair do seu dia a dia para viver novas experiências. E experiências assim já ocorriam nos primórdios da história da humanidade, nos rituais. O homem então se transformava em deus, animal, adquiria e dominava forças cósmicas. E essas transformações se davam principalmente nas cerimônias rituais (Amaral, 1996, p. 26).

Em um mesmo sentido, também pode se dizer sobre o cinema que não teria nascido pelo mérito dos irmãos Lumière, mas que existiria desde o princípio como uma arte semelhante ao teatro (*teatrum*, do grego, designa “local onde se vê”) por conta do desejo de obter algo que duplicasse a realidade, como vai defender André Bazin (1991), como se fora um espelho onde se pudesse ver o reflexo dela própria. Assim, portanto, cinema seria uma espécie de teatro em tela.

Este trabalho, cuja motivação é focada em mundos femininos invisibilizados, necessita de uma exposição para se apreender o *modus operandi* da construção de personagens na literatura e no cinema, a fim de que entre em contato com um elemento basilar para os termos de narratividades, pois não há como pensar nisso sem personagens. Isso posto, veremos ao longo deste breve tópico que os entes ficcionais presentes na literatura seriam como uma espécie de “pessoas de papel” enquanto as cinematográficas são encaradas como “pessoas” mais verossímeis, isto é, com uma impressão mais forte de realidade com as de “carne e osso”, tomando por base Brait (1985).

Nessa busca por similitudes entre literatura e cinema pela via da personagem, podemos destacar o posicionamento de Machado (1997) que considera em seus estudos voltados à gênese do cinema o gérmen do que seriam esses seres ficcionais que povoaram a caverna de Platão, e que nos ajuda a entender que falar de seres ficcionais é tratar de mundos criados que simulam a realidade, tanto o é que defende a tese da “tela-parede” da caverna recorrendo não ao seres que vivem no mundo externo, mas às “estátuas de homens e animais” de artesãos ilusionistas. A justificativa é porque ali mora:

[...] o detalhe [que] é vital para o funcionamento de sua crítica à razão dos sentidos: se as sombras percebidas no interior da caverna fossem produzidas por modelos reais, elas teriam o poder de apontar para algo “verdadeiro”, nem que fosse a título de *índice* de uma realidade que vibra lá fora. Por essa razão, ele afasta tacitamente qualquer intervenção direta da realidade exterior,

fazendo projetar na caverna imagens de outras imagens: entre o aparelho de projeção (o fogo) e a tela-parede, o que se interpõe não é a “realidade” pura e simples, mas já é uma representação, um simulacro que bem poderia ser a película cinematográfica se Platão pudesse naquela época concebê-la (Machado, 1997, p. 32, grifo do autor).

No âmbito da literatura, não se distancia tanto pelo fato de um escritor possuir a responsabilidade em suas mãos de criar um mundo semelhante ao real no papel. Conseguir a identificação e o caráter de verossimilhança envolve contar uma história a partir de vidas aparentemente humanas, que vivenciaram determinadas experiências. Uma personagem, portanto, é figura ‘de papel’ a qual o leitor vê projetada nas páginas e ali é trazido à tona todos os seus dramas humanos. Segundo Antonio Candido, no âmbito ficcional, o autor seria uma espécie de guia direcionado para a escrita de enredos com a condição necessária de ter a presença de seres que imitassem humanos, uma vez que só a partir deles é que passa a existir a diegese da vida representada, apresentando semelhança ao mundo real, uma vez que:

[...] quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e os valores que o animam (Candido, 2005, p. 53).

Com isso, surge a primeira, e principal, diferenciação entre personagem literária e a cinematográfica que queremos destacar. Segundo a visão de Paulo Emílio Salles Gomes, o cinema por guiar imagens dos olhos do espectador, de certa maneira, distancia-se levemente da literatura, por sua arte não se incumbir de aguçar o leitor a imaginar a figuração da personagem na mente a partir de uma descrição verbal oferecida, porém pondera para suas similitudes ao falar do:

[...] parentesco flagrante entre romance e cinema. A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas (Gomes, 2005, p. 111).

Assim, nota-se nessa citação a personagem cinematográfica adquirindo um vulto maior que a literária por aquela passar a povoar o imaginário alheio de modo a ser difícil dissociar a figura do ator e da personagem. E mais: poderíamos afirmar, com outras palavras, que tanto a literatura quanto o cinema e o teatro se voltam para o humano, porém

estes últimos se diferenciam pela presença do ator numa “presença viva e carnal”, como diria Prado (2005), estudioso de “Personagem no teatro”.

Por falarmos das semelhanças entre teatro e cinema anteriormente, não podemos deixar de apresentar o ponto de vista de Gomes (2005), para quem a sétima arte constitui uma simbiose entre romance e teatro, o que significa dizer que o cinema se apropria de ambos, fabricando uma síntese e adicionando ao final seus recursos próprios.

Portanto, a explanação que fazemos sobre criação de personagens na literatura e no cinema traz à baila as especificidades de cada meio semiótico, assim como a fidelidade na hora em que se adapta uma obra literária para as grandes telas. Posto isso, nos encaminharemos para um tópico que lide justamente com as questões que levem em conta a dimensão sobre a transformação do texto literário para o fílmico cinematográfico, levando em consideração, sobretudo, algo que a visão teórica de Machado (1997) nos sinaliza: “vale dizer: o mundo de sombras que os prisioneiros contemplam na parede da caverna não é um mero “reflexo” do mundo de luzes que brilha lá fora; antes, é um mundo à parte, construído, codificado, forjado pela vontade de seus maquinadores” (Machado, 1997, p. 32).

Nesse sentido, o capítulo de análise, que será o seguinte, buscará destacar elementos do universo fílmico que ofereçam suporte para nossa apreciação crítica, como tipos de enquadramentos e planos fílmicos, cenário, fotografia, som, figurino, bem como outros elementos que gravitem em seu entorno, contribuindo dessa maneira para uma efetiva leitura do processo intertextual entre os meios semióticos e as obras em questão. Isso porque o principal diferencial entre cinema e o teatro refere-se à mediação da câmera que narra, fenômeno ausente no teatro, posicionando, focando, recortando, descrevendo e mostrando cenas.

A análise do *corpus* será feita a partir de dados narrativos tanto dos livros quanto dos filmes. Para tanto, utilizaremos trechos textuais literários que revelam as personagens invisibilizadas de (e por) Clarice, a fim de que, no âmbito cinematográfico, as cenas escolhidas para análise apresentem o modo como cada ente ficcional foi engendrado para habitar na linguagem fílmica tornando-a, ironicamente (ou não), visível dentro de sua não visibilidade, verificando caracterizações e performances narrativas da literatura e no cinema que constatem escolhas e ressignificações adotadas nas narrativas das películas.

Desse modo, que fique claro que não queremos defender aqui o fato de personagem vir a ser a cópia de um ser humano. Pois, tanto a linguagem audiovisual do

cinema quanto a literária possuem o fim almejado de fazer ver figuras “à sua imagem e semelhança” pela mente de quem aprecia, conforme o estudo respeitado de Rosenfeld (2005) sobre “Literatura e Personagem” que explora a tônica da identificação:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a própria situação (Candido, 2005, p. 50).

Se nos reconectarmos com a ideia da epígrafe desta seção, concluímos que de um lado a força de efeito no teatro antigo grego está na máscara, enquanto no cinema está no conjunto de elementos visuais que dão materialização às personagens.

A seguir, apresentamos a fundamentação teórica que envolve parâmetros, conceitos dos estudos da tradução e adaptação fílmica que amparam esta pesquisa para levar a cabo uma análise crítico-descritiva das três narrativas visadas para estudos.

4.4 O cineasta e seu ofício de tradutor: da adaptação, reescritura e fidelidade de um construtor das páginas para as telas

“Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: (...) pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra” (Lispector, 2020h, p. 47)¹⁵⁶.

Este tópico adentra na parte mais teórica de nosso estudo. Isso significa dizer que aqui descortinamos o cabedal de ideias de autoridades que revelam as características do mundo da tradução e adaptação fílmica, explicitando os parâmetros necessários para a análise fílmica iminente do capítulo vindouro.

Começamos introduzindo a informação advinda da Semiótica reportando-se à epígrafe que abre este nosso capítulo. Do grego, “Semeion”, se entende por signo a unidade básica da comunicação cuja capacidade aponta para algo. Se tomarmos como ponto de partida, a compreensão saussuriana de entidade psíquica de signo linguístico da qual se tem a união inquebrantável entre significado (conceito) e significante (imagem acústica), chegamos ao poder mágico arbitrário que relaciona as coisas do mundo apenas numa evocação. Assim, uma placa de trânsito, um som, uma fotografia, uma palavra teria o poder de levar um indivíduo a tornar presente uma coisa ausente. No caso mais próximo

¹⁵⁶ Trecho do conto “Dia após Dia” do livro *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector (2020h, p. 47).

a nós, um filme adaptado seria um signo e objetivaria demonstrar por imagens o que um livro quis dizer.

Signo, portanto, traria a ideia de estar no lugar de algo que não é, em essência, a coisa em si. Ou seja, falamos de representação, consistindo, portanto, em apresentar novamente ao mundo novos recursos, seja uma palavra, uma imagem e assim por diante. Um exemplo clássico é a pintura do belga René Magritte intitulada “Isto não é um cachimbo”. Para um semioticista, tal obra plástica ensina que não há quebra de expectativa nesse caso (ou seja, não é o utensílio em si de um fumante que está ali estampado no suporte da tela), uma vez que a noção de signo que está em jogo envolve a mente cognitiva do leitor da obra para abstrai-lo a partir de outros, como é ratificado pelo teórico espanhol ao explicar em forma de definição de seu conceito. Ora, trata-se de:

[...] algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Este signo é significado ou interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto, coloca-se em lugar desse objeto e ‘algum espírito o tratará como se fosse aquele outro’ (Plaza, 2013, p. 21).

Nesse sentido, não se vive em mundo sem signos, pois são eles que mediam a interação do homem com tudo aquilo que o cerca, inclusive seus próprios pensamentos. Assim, tudo o que vem a existir no mundo da representação, inevitavelmente, caminha lado a lado com a interpretação numa relação de causa e efeito, como outra estudiosa consagrada na área, Lucia Santaella, vai destacar em sua conceituação acerca de signo:

[...] qualquer coisa de qualquer espécie que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo. O objeto do signo também pode ser qualquer coisa de qualquer espécie. Essa coisa, qualquer que seja, está na posição de objeto porque é representada pelo signo (Santaella, 2002, p.114).

Essa teórica da área baseia-se na vertente do americano Charles Pierce, considerado “pai da semiótica”, que defende a vida como não dissociada da linguagem. O pensamento desse semioticista sinaliza expressar uma natureza análoga com os princípios de outro representante da química moderna, Antoine Lavoisier, cuja visão defende que nada se perderia, nem se criaria, mas que em tudo na natureza há um caráter transformador. Assim, Santaella, apresenta o caráter de ciência à semiótica, trazendo Linguística e Biologia para um campo uno, a saber:

Seu campo de indagação é tão vasto que chega a cobrir o que chamamos de vida, visto que, desde a descoberta da estrutura química do código genético, nos anos 50, aquilo que chamamos de vida não é senão uma espécie de linguagem, isto é, a própria noção de vida depende da existência de informação

no sistema biológico [...] Nessa medida, não apenas a vida é uma espécie de linguagem, mas também todos os sistemas e formas de linguagem tendem a se comportar como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como as coisas vivas (Santaella, 2002, p. 13-14).

A partir dessa linha de raciocínio acima citada, os signos podem ser pensados como constituidores de toda e qualquer manifestação que se dá na linguagem social. Em outras palavras, viver em sociedade é ter consciência do processo imersivo dos indivíduos dela participantes. E a adaptação fílmica não fugiria à regra, ou seja, o ato de se fazer um filme, tomando por base uma obra, envolveria signos de caráter mutatório entre esses sistemas semióticos distintos, como se fossem meios de transporte cuja essência é a vitalidade do movimento do transportador e do transportado. O estudo de Plaza (2003) destaca isso, explicando e nomeando tal fenômeno de Tradução Intersemiótica, o qual, como o nome sugere, implica mediação *sine qua non* para atuação de toda e qualquer atividade sócio-cultural:

Por seu caráter de transmutação, de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções [...] em outras representações que também servem como signos (Plaza, 2003, p.14).

Seria possível reforçar essa ideia ainda mais com Santaella (1996, p.30) que sustenta que “para conhecer e se conhecer, o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos”. Depreende-se, a partir disso, que o signo seria praticamente a base da existência humana na tríade linguagem, homem e pensamento.

Partindo para o avanço dessa discussão, atualmente, quando uma produção cinematográfica toma um livro como fonte-base para trabalho o que se observa é que comumente é buscado hierarquizar a literatura como superior ao cinema. Isso porque para muitos cinéfilos, uma adaptação cinematográfica seria uma vilã que prejudica ou desestimula a leitura do livro no qual se baseou, porém muitos não pensam na retroalimentação que há quando a cabeça do espectador é instigada a procurar o texto concernente àquela obra-fonte. Quanto a isso, Sotta (2015) destaca o trabalho colaborativo em que o cinema é ajudado pela literatura para colaborar e se desenvolver juntos de maneira independente:

Se estruturalmente a literatura e o cinema guardam algo em comum, para além de suas especificidades o contato entre ambas as artes pode aumentar quando uma obra literária é adaptada para o cinema, quando as personagens e suas peripécias trocam a narrativa pela projeção cinematográfica (Sotta, 2015, p.6).

Inserido nesse debate que desenvolvemos aqui, de agora em diante, está o entendimento de que analisar uma película fílmica consiste em tomar para si uma tarefa

de leitura renovada da obra-base, e que os cineastas são os responsáveis, nas palavras de Stam (2008), por serem colaboradores, isto é, aqueles que contribuem criativamente para o contínuo “redemoinho de transformações e referências intertextuais” (Stam, 2008, p. 22), auxiliando no desenvolvimento e trabalho inesgotável de textos que dialogam com novos tempos, chegando ao ponto de se perder de vista a fonte da qual proveio.

Para cumprir esse propósito, precisamos tomar uma orientação de Hutcheon (2013) defensora de que não há como fazer isso sem conhecer um pouco de quem adaptou, dando a conhecer os bastidores: “todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. [...] eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante” (Hutcheon, 2013, p. 24). Por esse caminho, as adaptações selecionadas para estudo são encaradas como novas ressignificações intertextuais advindas de leituras do texto-fonte. Assim, ao nos incumbirmos da tarefa de analisar textos claricianos para o cinema, esta investigação não apenas os esquadrinha, mas vai além entendendo a adaptação como uma tradução, pelo fato da linguagem literária ter sido levada para a cinematografia. Aqui, à vista disso, tomamos o tipo de tradução intersemiótica ou transmutação a partir de Jakobson (1991), teórico entendedor e definidor dos tipos de tradução em seu texto *Aspectos Linguísticos da Tradução* como interpretação de signos de um meio verbal para um não-verbal.

Para além da ligação entre cinema e literatura, lidar com uma análise de livro e filme envolve o aparato da Literatura Comparada falado em outro tópico, dando destaque a essa relação que transcende o sistema literário que acolhe arte afins. Por esse viés, sendo esta pesquisa empreendida aqui um estudo comparado de adaptações cinematográficas de obras literárias não trabalhamos a noção de relação através do enquadramento de “obra melhor”, “obra menor”, seguindo a crítica não especializada que entende o livro como melhor que o filme traduzido para as telas. Dentro dessa discussão, Hutcheon versa pontuando que uma horizontalidade é mais cabível, destacando que não importa a ordem das artes, isso não gera efeito no resultado:

Uma dessas lições nos diz que ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado. Contudo, como veremos, as opiniões depreciativas sobre a adaptação como um modo secundário – tardio e, portanto, derivativo – persistem (Hutcheon, 2013, p. 13).

Para compreender essa ideia, é significativo entender que quem decide por assistir ao filme antes de ler o livro, não apenas terá sua leitura futura do livro

comprometida, como também parte de um parâmetro que coloca na ordem o filme em primeiro lugar, ou seja, na cabeça desse indivíduo não haverá juízo de cópia ou fuga de originalidade buscada e ansiada.

Além disso, a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1990), nos oferece o cabedal necessário de subsídio investigativo da tradução entre os diferentes sistemas estudados. Para este autor que tomou princípios e fundamentos do Formalismo Russo, de ideias separatistas de questões poéticas e psicológicas, históricas e culturais, o rompimento com essa tradição homogênea se deu ao apresentar o ecossistema que equilibra e harmoniza toda a universalidade do campo cultural e artístico de ambos, como a própria voz do teórico explica:

Isso é tratado, portanto, raramente como um uni-sistema, mas sim como um polissistema: um sistema múltiplo, um sistema de vários elementos que se interceptam e se sobrepõem entre si, utilizando simultaneamente diferentes opções, mas funcionando como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes (Even-Zohar, 1990, p.11, tradução nossa).¹⁵⁷

Nesse estudo em vista, o qual é corporificado em forma de tese, encaramos o fenômeno literário e cinematográfico como artes independentes, mas não afastadas, uma vez que suas características próprias e aspectos em comum, unem, com efeito e harmonicamente, seus polissistemas particulares por serem consubstanciados pelo ponto de vista dos estudos de adaptação fílmica, que apontam uma dimensão entrecruzada de possibilidades de aplicação dos estudos sobre literatura e cinema. Isso porque a tradução constitui um cabedal muito mais amplo e complexo do que se imaginava. Quanto a isso, o estudioso belga Patrick Cattrysse, responsável pela inserção da adaptação fílmica à tradução, confirma o pensamento na citação a seguir:

Uma ampliação do conceito de *tradução* e um enfoque ao estudo de cinema (adaptação) nos termos desse conceito ampliado poderia nos ofertar novas perspectivas sobre os padrões fundamentais de comunicação tanto do cinema como no da tradução. Além disso, quando falo em estudos da tradução, não me refiro a qualquer marco teórico. Desejo somar a uma tendência relativamente nova entre grupos tradutólogos que creem que não há fundamento para reduzir o conceito de tradução unicamente às relações interlinguísticas e que aceitam que a tradução é, de fato, um fenômeno semiótico de caráter geral (Cattrysse, 1992, p. 53, grifo do autor, tradução nossa).¹⁵⁸

¹⁵⁷ Original: It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent (Even-Zohar, 1990, p.11).

¹⁵⁸ Original: “[...] an extension of the concept of translation, and an approach to the study of film (adaptation) in terms of this extended concept could provide us with new insights into the fundamental patterns of communication in both film and translation. Also, when I speak of translation studies, I do not have in mind just any theoretical framework. I wish to join a relatively new tendency among a group of translation scholars who believe that there are no grounds for reducing the concept of translation to

Ainda sobre tradução, necessitamos uni-la a um termo definidor criado por André Lefevere (2007), por meio do qual joga luz sobre talvez a tônica mais patente da literatura e do cinema, que é a aventura da reescritura, cuja função reflete cultura, poder e não apenas manipulação de obra de terceiros:

A Tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética, e como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre a outra. Mas a reescritura pode reprimir a inovação, distorcer e conter, e, em uma era de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, poderá nos ajudar a nos tornarmos mais atentos ao mundo em que vivemos (Lefevere, 2007, p. 11-12).

Percebemos que a ideia de Lefevere (2007) é válida quando se coaduna com a do filósofo alemão Benjamin (2013), que atravessa boa parte do estudo investigativo desta tese, quando esse defende ‘o papel do tradutor’ numa incumbência do estar para além do original, com função de completar lacunas a partir do aqui-agora em que ela ressurge pelas mãos de outros.

Cogitar a produção de uma adaptação caminha no mesmo sentido, portanto, do que Avellar (2007) teoriza, demonstrando que um filme, ao buscar inspiração em uma obra “original”, terá a tarefa de dialogar para transpô-la com seu tempo de produção. Assim, o filme se desvencilharia de onde partiu, demonstrando que o ato do fazer fílmico é autônomo e livre, podendo até ser leal, mas não fiel. Não obstante, trata-se de entender que literatura e cinema constituem expressões de arte e cultura em diálogo mútuo e constante, e que não consiste somente na saída procedente do outro:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema e a literatura, talvez seja possível imaginar um processo em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (Avellar, 2007, p. 8).

interlinguistic relationships only and who accept that translation is in fact a semiotic phenomenon of a general nature.”

Em síntese e conclusão às noções de fidelidade e reescritura alinhadas ao nosso propósito investigativo, podemos pensar que quem traduz acaba por dar visibilidade aos autores e às obras do outro sistema. Isto é,

No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje (Lefevere, 2007, p. 18-19).

Partindo para a finalização desta parte, é importante estar consciente de que, diante da transposição da linguagem literária para a fílmica, urge a ciência de que adaptação é praticamente sinônimo de transformação e que sofrer modificações diria respeito ao “efeito de primazia que se dá ao texto fonte. De fato, a adaptação cinematográfica é um processo intertextual, anti-hierárquico, plural, hibridizante, multicultural e canibalizante” (Silva, 2009, p. 3). Significa dizer que se buscaria pela adaptação cinematográfica um equilíbrio de ambas as partes e não uma em detrimento da outra, pois, assim, “passou-se a privilegiar a ideia do ‘diálogo’ para pensar a criação das obras, adaptações ou não” (Xavier, 2003, p. 61).

Ao associarmos essa discussão de fidelidade aos estudos da tradução e adaptação, concluímos, portanto, que o julgamento pelo critério de ser fiel não é levado em conta, e que estudos empreendidos nessa seara possuem a pretensão de encaminhar um exame dos mecanismos próprios da sétima arte, conforme Corseuil sustenta, e que constitui nosso farol de orientação nesta pesquisa:

as análises baseadas apenas no grau de “fidelidade” do filme podem neutralizar os elementos cinematográficos, predominantemente visual. Dessa forma, é necessário que se ressalte a importância de uma perspectiva crítica que leve em conta os elementos específicos da linguagem cinematográfica, incluindo elementos como montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo, responsáveis pela construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema (Corseuil, 2003, p. 318).

Como conclusão deste tópico, falar em fidelidade nos estudos da tradução não consiste em um contrassenso, pois o próprio mundo científico, a partir da voz de Xavier, admite que o parâmetro da fidelidade entre os leigos seja a certo ponto admissível, uma vez que quando levada em consideração são percebidas falhas, como explica a própria terminologia da palavra, a partir da concepção de um dos teóricos explorados neste tópico:

a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua

fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações de fato não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade escrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação (Stam, 2008, p. 20, grifo do autor).

Porém, pelos motivos que pontuamos ao longo deste tópico, esse é o rito de passagem analítico, desnecessário pela correspondência aos esforços de se traduzir a fonte para dentro de outros valores e mecanismos demandados. Isso porque, apenas para reforçar nossa tônica central desta seção, quando se fala de tradução intersemiótica, Plaza, a quem já nos referimos anteriormente, sinaliza também para a ausência do critério de fidelidade ao tratar da naturalidade do fenômeno da tradução “signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (Plaza, 2003, p. 30). Segundo a visão desse autor, qualquer signo está prenhe, apto a gerar outros signos.

Desse modo, finalizamos por aqui, dando a entender que a análise comparada de filmes adaptados de obras literárias não toma como critério a fidelização, pelos motivos argumentativos expostos acima. A Adaptação Fílmica integra os Estudos da Tradução. Portanto, a liberdade e autonomia de cineastas são (e serão) tomadas como direção.

4.5 Registro dos fatos antecedentes: um breve panorama da autora recontada pelas mídias audiovisuais

“Não será difícil levá-lo ao cinema, quando se vai. Minha alma eu a deixarei, qualquer animal a abrigará: serão férias em outra paisagem, olhando através de qualquer janela dita da alma, qualquer janela de olhos de gato ou de cão” (Lispector, 2020a, p. 598)¹⁵⁹.

Apresentamos neste tópico uma dimensão da indústria do cinema e outros meios audiovisuais que adaptaram Clarice, em um panorama breve e geral. Escolhemos

¹⁵⁹ Trecho da crônica “Futuro improvável” do livro *A descoberta do mundo*, de Clarice Lispector (2020a, p. 598).

para exploração percorrer a presente seção pelo critério de abordagem da invisibilidade feminina de nosso estudo e pela ideia de reescrita preexistente.

Ao iniciar a discussão, é oportuno lembrar que cada meio tem suas próprias ferramentas para atuar em sua expressão artística específica. Vimos no tópico anterior que adaptar é traduzir e que, ao se fazer isso, amplia-se o sentido do signo, numa extensão de significado, o que lembra uma fala de Nélide Piñon em uma entrevista à Clarice em resposta à organização de sua escrita criativa: “O texto gera fatalmente um outro texto interiorizado nele mesmo. Podíamos dizer que dentro do livro há um outro livro em expectativa” (Lispector, 2007, p. 48). Ou seja, podemos encarar que textos são prenes de outros por conta de cada olhar que será dado a ele quando, eventualmente, houver um interesse em readaptá-lo para outra mídia porque, como já explicou Lefevere (2007), as reescrituras constituem novas vestes que refletem o ideológico e o poético do estilo de quem leu para traduzir/adaptar.

É sabido que a prosadora Clarice dispõe de um único meio de expressão¹⁶⁰, no caso, a linguagem verbal. Isto é, há nessa autora uma experiência subjetiva marcada por um prazer do texto. Barthesianamente falando, isso significa dizer, em nossa interpretação, que são impostas sensações nas linhas que se encontram e se cruzam nos textos claricianos. Ler Lispector, portanto, é perceber que os tijolos que sustentam seu edifício inteiro são as sensações empregadas em seus textos.

Além disso, é observável que desde o início de sua carreira literária, em maior ou em menor grau, Clarice mostra as dificuldades de se exprimir dentro do ramo de literatura introspectiva em que se desenvolveu, no caso, o campo das sensações do “eu”. A autora percebeu que a linguagem não dá conta sozinha de tudo no plano da expressão e que outras manifestações artísticas deveriam coabitar em seus textos (como a pintura, fotografia, música). Nesse sentido, o interesse em adaptar Clarice para outros meios artísticos surgiu desde cedo, ainda com a autora em vida, porque praticamente havia uma urgência anunciada e exigida da produção artística. Nosso entendimento é o de que o

¹⁶⁰ É sabido que Clarice, artisticamente falando, se expressou por meio das artes plásticas, inclusive, as edições da Rocco alusivas ao centenário de seu nascimento em 2020 são com quadros estampados da escritora nas capas. Porém, quando reduzimos como sendo a única linguagem da autora, respeitamos o que a própria escritora revelou de autocrítica a esta prática a de que pintava tão mal que dava gosto (dando a inferir o poder de destaque maior seu nas letras), ou seja, a jocosa frase irônica revela uma prática amadora, para fins apenas de ócio, desprovida de toda e descompromissada de estética, diferente do que é encontrado em seus escritos. Ainda que se diga isso, temos ciência do qual é complexo falar dela como pintora abstrata, uma vez que dispensava ser qualificada como “profissional” também em termos literários. Resumindo: tanto numa prática como na outra, Clarice via no escape e no relaxamento da realidade, aproximando-se do âmago da alma humana.

movimento de sua literatura buscou trabalhar o visualismo das formas não figurativas do ser humano.

No âmbito da sétima arte, Eisenstein (2002) defendia a visibilidade do cinema como meio de expressão artística e do mundo. Quando da compreensão da associação montagem e sentido fílmico do cineasta russo, da sétima arte, depreendemos que envolvia uma dimensão de relevo e peso, no modo como essa maneira artística congrega elementos de som e imagem, como veículo de comunicação para transmitir histórias e mensagens aos espectadores da grande tela, vendo o reflexo do mundo de sua capacidade de trazer à luz outras culturas, tradições, outros tempos e valores, num regime de pluralidade e ambiente harmônico entre nações. Com a natureza do movimento como elemento em comum com a vida que a fotografia animada proporcionava, o potencial do cinema ainda atingiria coisas escondidas aos olhos, a fim de revelar e transmitir uma nova maneira de interagir no mundo, e extrair novas visões dele. Conclusão: por um lado, um espectador pode ser visto como um turista que explora mundos desconhecidos, ou alguém que usará uma lupa para visualizar o trânsito quase imperceptível da efemeridade do globo em que habita por meio dessa máquina.

Ser visível não significa necessariamente uma ligação com a existência, por conseguinte, não forçosamente se trata de um ente ligado a um sujeito de direitos. Dito de outra forma, há aqueles que podem ser considerados vivos para o corpo social e serem desprovidos da capacidade de serem vistos, algo que lembra e se coaduna, de certa maneira, com a noção de “direito de ser filmado”, de Walter Benjamin, que dá uma reviravolta nesse processo:

No que diz respeito ao cinema, os filmes de atualidades provam com clareza que todos têm a oportunidade de aparecer na tela. Mas isso não é tudo. *Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado.* Esse fenômeno pode ser ilustrado pela situação histórica dos escritores em nossos dias. Durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No fim do século passado, a situação começou a modificar-se. Com a ampliação gigantesca da imprensa, colocando à disposição dos leitores uma quantidade cada vez maior de órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e regionais, um número crescente de leitores começou a escrever, a princípio esporadicamente (...) O mundo do trabalho toma a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilitações necessárias para executá-lo. Tudo isso é aplicável sem restrições ao cinema, onde se realizaram numa década deslocamentos que duraram séculos no mundo das letras (...) Nisso, precisamente, fica visível a dialética desse processo: imediatamente antes que a contemplação das imagens experimentasse com o advento do cinema uma guinada decisiva, tornando-se coletiva, o princípio da contemplação individual se afirma, pela última vez, com uma força inexecutável, como outrora, no santuário, a contemplação pelo sacerdote da imagem divina (Benjamin, 1987, p. 183 e segs., grifo do autor)

Com apoio nessa citação de Benjamin, percebemos que o potencial da filmagem se encontra à disposição do homem moderno porque, dessa vez, mais que a imprensa, a acessibilidade de se ver representado na tela e atuar não apenas passivamente, mas de maneira ativa, se anunciava. Registrar em filme, portanto, passa a ser praticamente sinônimo de exercício da democracia, em que qualquer um pode participar, como nos tempos de hoje, em que é possível constatar câmeras de dispositivos multifuncionais, descomplicadamente assumindo a qualquer momento esse papel.

Voltando-se ao interesse deste tópico, focado nas maneiras de recontar Clarice por outros modos, começemos pelo pontapé inicial disso tudo que se dá com o interesse em adaptar a primeira obra da autora em estudo. Uma carta de Clarice a Mora Fuentes, datada de 25 de maio de 1974, faz referência a Fauzi Arap, que “dirigiu e fez dramaturgia de *Perto do coração selvagem*, a primeira adaptação de sua obra para o teatro, em 1965” (Montero, 2019, p. 182), destacando também a relação íntima que havia entre ela e o ator, diretor e dramaturgo da primeira obra teatral da obra de estreia da romancista. O romance de estreia clariciano havia sido transformado, em forma de adaptação, no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro. Contava-se com a atuação de Glaucê Rocha, José Wilker e Dirce Migliaccio. Na imagem a seguir, temos um registro que comprova não apenas a aprovação da encenação teatral como o apoio da escritora à iniciativa (ver figura 1):

Figura 1 – O apoio de Clarice ao elenco de teatro para a peça *Perto do coração selvagem* de 1965



Fauzi Arap, José Wilker, Glaucê Rocha, Clarice Lispector e Dirce Migliaccio conversam (Foto Carlos Cedoc/Funarte)

Fonte: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/arquivos/2010/09/foto-carlos-perto-do-coracao-selvagem-1965-fauzi-arap-clarice-lispector-glaucê-rocha-dirce-migliaccio-josé-wilker-216x216.jpg>

Segundo Van Jafa, no *Correio da Manhã*, saltava à vista uma encenação para o palco, de Clarice, considerada desafiadora para outro meio de expressão, praticamente replicando o que se passava nas páginas para os palcos: “Perto do coração

selvagem não chega a constituir um texto dramático. É mais um show da inteligência e sensibilidade de Lispector com sequências e personagens devidamente dramatizados por Fauzi Arap”¹⁶¹.

Além dessa montagem, as artes cênicas, no ano de 2020, através da companhia teatral americana The New Stage Theatre Company, levou novamente o drama de Joana para os palcos. Dessa vez, com o título inglês *Near to The Wild Heart*, que partiu de uma idealizadora húngara chamada Ildiko Nemeth, dirigente do grupo.

Figura 2 – Personagem Janair em cena do filme *A paixão segundo G.H* de 2024



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/12/filme-inedito-da-destaque-a-domestica-em-obra-de-clarice-lispector.shtml>

Até o ano de defesa desta tese, 2025, a adaptação cinematográfica mais recente de romances claricianos de conhecimento do público amplo é o filme *A paixão segundo G.H.*, de 2024. O longa contou com a direção de Luiz Fernando Carvalho e da jornalista e escritora brasileira: a co-roteirista Melina Dalboni. Suas filmagens se deram em 2018 na cidade de São Paulo, contando com a atuação de Maria Fernanda Cândido no papel de G.H., e com previsão de lançamento para 2020 – ano do centenário da autora – no entanto, a crise sanitária pandêmica, levou a estreia a ser adiada. A adaptação foi produzida por Paris Produções Cinematográficas, LFC Produções e Academia de Filmes, com distribuição da Paris Filmes.

Apresentando uma cinematografia vintage associada à década de 60 do regime militar brasileiro, a narrativa fílmica em questão apresenta a personagem feminina G.H., na busca por si mesma, a partir do surgimento e atuação insólita de uma barata. Por uma ironia do destino, o filme é lançado na data histórica que marca os 60 anos do romance, marcando uma continuidade de ruptura de pontos limítrofes, aprisionando a mulher dos tempos de hoje, como destaca Dalboni (2024). Esse dado trazido pela co-

¹⁶¹ Correio da Manhã, 10. 12. 1925. Cf. *Reflexões sobre a cena*, de Sheila D. Maluf, Ricardo Bigi de Aquino, 2005, p. 46-47.

roteirista não pode ser desvinculado da perspectiva transversal de gênero e sexualidade feminina, cujos papéis apontam para a invisibilidade da mulher, no processo político de política do ocultamento por parte da ditadura militar. Na prática, às mulheres era negado o direito de participação. Sobretudo, mulheres negras que se viram banidas. Na estória, trazida em forma de adaptação para um longa-metragem, a subalternidade de Janair, na condição de empregada de G.H., transmite a ideia do não visível em torno dela. Quanto a isso, a professora da USP e primeira biógrafa de Clarice Lispector, Nádía Gotlib – que colaborou com a supervisão do processo de roteirização – versa sobre o assunto ao associar a indumentária que acentuava ainda mais o apagamento de seu ser no romance na luta por ser vista, agora, com maior destaque na adaptação fílmica, quando de sua obtenção:

Se antes Janair vestia uniforme marrom, que se confundia com sua pele negra e passava absolutamente despercebida, pela primeira vez G.H. consegue ver Janair como pessoa, como um ser vivo. Apenas no quarto de empregada e após o baque do enfrentamento do seu “oco” é que G.H. consegue distinguir o rosto de Janair, lembre-se do nome dessa serviçal, que se torna uma “rainha africana”. Mas observe-se que é Janair quem conquista sua visibilidade diante da patroa. Eis o papel revolucionário – de índole emancipatória e de caráter abolicionista – dessa cena do romance, que ganha realce na linguagem do filme (Gotlib, 2021, p. 297).

Figura 3– Cartaz do filme *O livro dos prazeres* de 2020



Fonte: <https://gp2023.academiabrasileiradecinema.com.br/wp-content/uploads/2023/02/o-livro-dos-prazeres-poster.jpg>

Além da adaptação do romance de 64, houve o filme *O livro dos prazeres*, uma adaptação para as artes cênicas de obra clariciana homônima. A montagem foi adaptada para os palcos em 2022, pela diretora e atriz que protagonizou Lóri, Melise Maia. O texto visual da arte utilizada para divulgação apresenta a atriz Simone Spoladore de perfil, com um ar de pensativa e reflexiva. Ao fundo, nuvens cinzas dão a entender a

carga de solidão e introspectividade que convivem no universo deste ser feminino. Nessa narrativa fílmica, mergulha-se numa dimensão visual da liberdade sexual da personagem principal, que busca nos prazeres carnavais a fuga da vida melancólica e solitária pelo seu próprio ponto de vista, algo difícil de se traduzir para o campo da linguagem. Interessante parece ser que os vocábulos “aprendizagem” e “livro” do título denotam uma leitura da rica metáfora visual, da força expressiva da narrativa verbal, que se estende para a cinematográfica como um todo – tendo os personagens principais ocupando papéis de professores – pois, Lóri passa por um processo parecido, acontecido entre discípulos e mestres em uma escola, ao conhecer o amor de Ulisses e precisar se preparar antes, para ter a garantia da efetividade desse sentimento.

A propósito, a nosso ver, a produção de Clarice parece habitar um mundo completamente de caráter visual, pois sua obra recorre a ricas metáforas para assim obter os artifícios de que precisa. O olhar poético de sua produção, defendido por Regina Pontieri, neste nosso trabalho, apenas ratifica que a visão é o sentido que mais a autora literária trabalha. Lispector parecia ter percebido que a palavra, embora seja potente, é insuficiente, às vezes, para traduzir a sensação transposta para a sua literatura. Kadota (1997) defende essa ideia ao dizer que as palavras de Clarice possuem uma força que suscita uma parceria para imagens. Por isso, acreditamos que nisso o cinema tem tanto a dialogar com os textos claricianos, uma vez que o germen da poeticidade já está nas entranhas textuais do *modus operandi* de sua autora, como nos é explicado, dizendo que para isso ocorrer é necessário o subsídio sistemático de violações textuais:

A tentativa de materializar a imagem através da palavra precisa (ainda que em paradoxo), do recurso da justaposição, da economia e de uma nova sintaxe é uma busca experimental e contínua de Clarice, assim como uma prática de transgressão sistemática e consciente em nível temático e de discurso e que, por isso, não pode ser vista como perda da capacidade de manipular a linguagem ou as personagens ou, ainda, a narrativa, mas sim como uma contribuição inegável à moderna literatura e ao processo lingüístico que o enriquece ainda mais pela aproximação imagem-palavra na busca de uma nova semântica, engendrada também por uma nova sintaxe (Kadota, 1997, p. 43).

Com esta citação, sabemos que as metáforas visuais de Clarice, como por exemplo a imagem do cego mascando chiclete, já algumas vezes citadas ao longo desta tese, tendem a transcender as fronteiras da narração pela descrição, pois quando uma simbologia como essa é usada suscita uma abertura mais profunda para a exploração do suscitar “fazer ver” por parte do leitor.

Outro exemplo que trazemos é a música “Que o Deus venha” – presente no álbum *Declare guerra* de 1986, na voz de Frejat, após a saída de Cazuza da banda musical

Barão Vermelho. Não se trata de linguagem audiovisual, evidentemente, no entanto acreditamos que há evocação de imagens, pela via dessa expressão musical, ao se entender que o ato de olhar não se resume ao sentido humano de ver com os olhos apenas, mas que inclui uma cultura construída, passando a povoar o imaginário da mente do indivíduo de quem lê¹⁶². A letra trata de um trecho da obra fantasmagórica e filosófico-existencialista *Água viva*, publicada em 1973. Embora se manifeste em forma de som auditivo, a canção ecoa de maneira a aguçar a fazer ver a vulnerabilidade da alma de um eu-lírico “inquieto, áspero e desesperançado”. Por perceber um universo de sensualismo de sensações de profundo e complexo lirismo que pinta com palavras o desenho da vida anímica, faz o ouvinte enxergar dentro de um mundo imprevisível. Aqui, nos baseamos na teoria aristotélica, já referida anteriormente, de que não é possível pensar sem imagens, fato que também se relaciona com o fato da literatura enquanto arte se utilizar do mecanismo de evocação das palavras para projetar imagens na cabeça de seu leitor. Portanto, ainda que a música não proporcione uma visualidade pela recepção de um dos cinco sentidos, a capacidade intelectual não deixa de exercer esse papel de expor a realidade introspectiva no agigantado das cores de toda a rica linguagem sensitiva clariciana.

Ainda sobre o título dessa canção *blues*, há que se dizer que, convocando urgência quanto à presença divina, atua como atalho para levar a visualizar uma imagem abstrata “mais delicada e difícil” – isto é, em que não se tem uma imagem concreta da angústia interior do ente poético, mas que Clarice, com sua maestria de narradora do indizível, consegue trazê-la à ordem do visível a olho nu através das palavras. Dito de outra forma, encontramos um novo veículo, dessa vez musical, em que reverbera uma letra musicada e inspirada numa passagem de obra de Clarice, porque se deseja traduzir o inominável, nomeando algo que não atua na representação convencional, e sim na ordem que figura no ‘instante já’ dedicada a um “it”.

No contexto televisivo de Clarice, pode-se falar, primeiramente da minissérie *Feliz Aniversário*, lançada na programação da Rede Globo na chamada “Terça Nobre”, em 1994, tendo a atriz e comediantes Dercy Gonçalves, a D. Anita, no papel principal. A referência à solidão e ao abandono associada ao “selvagem coração” do romance de estreia, a partir da menção a um trecho de Anna Karenina, quanto ao contraste entre

¹⁶² Cf. KLEIN, Kelvin Falcão. **Estratégias de visualidade na literatura**: o Olho Sebald. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2021, p. 8.

famílias felizes serem similares, enquanto as infelizes serem a seu modo, demonstra a intenção de mostrar a hipocrisia que cerca o conto.

Figura 4 – Cena da Minissérie *Feliz Aniversário* de 1994



Fonte: <https://i.ytimg.com/vi/ev9rIE9EG14/hqdefault.jpg>

Ainda nessa mesma emissora carioca, *A hora da estrela* se manifestou em *Cena Aberta*, em 2003. Tratava-se de uma série composta por quatro episódios, com Regina Casé na atuação, sob direção da própria atriz, Jorge Furtado e Guel Arraes. Além de representar a história de Macabéa havia bastidores da produção, conforme declara o estudo de André Luís Gomes (2007):

Exibido em 2003, o episódio misturou o texto ficcional a um documentário sobre a própria preparação da filmagem, incluindo a escolha dos atores e os ensaios, mesclando, como a obra, um clima festivo e dilacerante. O episódio em *Cena aberta* colocava atrizes interpretando o papel de Macabéa, em um ensaio conduzido pela apresentadora, alternando também comicidade e sofrimento. Os trechos interpretados do romance – escolhidos pela apresentadora – e a interferência sempre jocosa de Regina Casé acentuavam a comicidade do texto clariciano e a improvisação cênica. Por outro lado, as atrizes estavam conscientes de que se tratava de um teste que selecionaria aquela que ganharia o papel da alagoana, o que mantinha um clima apreensivo. Assim, como se pode ver, não só a novela *A hora da estrela* alterna comicidade e dor, como afirma Vilma Arêas, mas também o episódio televisivo capta o que se pode considerar, segundo a crítica, a essência da obra (Gomes, 2007, p. 173, grifo do autor).

Quanto às adaptações dos textos de Clarice, pode-se pensar que pouco se imagina na dimensão ampla que a única versão fílmica de *A hora da estrela* existente até então toma, sendo muito prestigiada e bem vista pelo público. No capítulo seguinte, apresentamos a adaptação cinematográfica desse romance homônimo clariciano. Por agora, é importante saber que foi aclamado, e até ajudou a desmistificar a impossibilidade de transportá-la para outros meios, como afirma o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, fala em que demonstra apurada observação em artigo publicado quanto à obra em referência:

Era tudo mentira: a infilmável (e para muita gente, ilegível também) Clarice Lispector era filmável sim. E que belo filme, capaz de ganhar 12 prêmios no Festival de Brasília do ano passado, outros em Berlim e outros em Paris! Tudo isso para uma história onde pouco ou nada acontece, como pouco ou nada acontece na vida de sua personagem, a nordestina Macabéa, transplantada para a grande cidade¹⁶³.

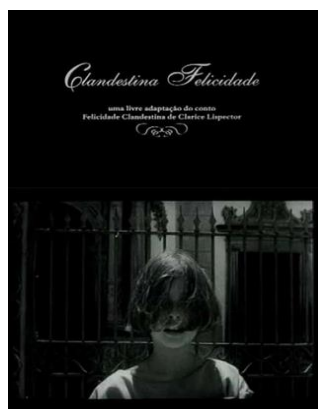
Fora do contexto da Globo, o diretor Roberto Talma comprou os direitos de adaptação de quatorze contos claricianos para uma série da Tv Cultura em 1998. Dentre eles, “História interrompida”, “Mas vai chover”, “Por causa de um bule de bico rachado” e “A solução”.

Outro caso a ser trazido é o curta-metragem *Clandestina Felicidade*, que consiste numa livre adaptação do conto de título invertido, “Felicidade Clandestina”, dirigido por Beto Normal e Marcelo Gomes, de 1998. Na imagem que representa a arte do filme (ver figura 5), há a divulgação da personagem mirim principal em uma fotografia preto e branco dentro do cenário retratado no conto, o Recife dos anos 20 do século passado. Em 15 minutos, o telespectador embarca numa imersão em outras narrativas assinadas pela autora: “Restos de carnaval”, “Uma galinha” e a novela *A hora da estrela*. Essas referências não devem ser levadas como escolhas aleatórias, uma vez que, em comum, abordam a pobreza e a invisibilidade social, quando apontam a menina que sonhava em adquirir o livro emprestado de uma colega para leitura, a galinha a ser abatida para o almoço do domingo e quando os restos de uma roupa carnavalesca é a única opção da garota. Ou seja, os contos abordam aparentemente uma ingênua clandestinidade e suscitam, de certa maneira, o apagamento do sujeito diante do mundo por conta de sua condição social.

Um destaque também deve ser dado, ainda que de passagem, ao curta *Ruído de Passos*, cuja direção de Cláudia Marafeli, levou ao cinema um curta-metragem, em 2012, com a proposta de exibir não apenas a solidão da velhice, mas desnudar um assunto tabu: a sexualidade na terceira idade. A responsável por dar vida à personagem na dramaturgia foi a atriz Miriam Mehler. No próximo tópico, o 4.5.1, intitulado “Das obras fílmicas estudadas: um panorama pelo fio de suas idades”, iremos apresentar a personagem D. Cândida Raposo na versão fílmica da cineasta trabalhada, Denise Gonçalves.

¹⁶³ Trecho da publicação do jornalista e escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996) intitulado “Belíssima e dolorosa segura” pelo O Estado de S. Paulo em 23 abril de 1986. Disponível em: <https://caiofcaio.blogspot.com/2017/06/belissima-e-dolorosa-secura-hora-da.html>. Acesso em 08 abr. de 2025.

Figura 5 – Capa do DVD do Clandestina Felicidade de 1998



Fonte:

[https://media.fstatic.com/e2Z2KKP_BnImRXXQTc37M0WpHI=/322x478/smart/filters:format\(webp\)/media/movies/covers/2018/10/a_QtuTd7c.jpg](https://media.fstatic.com/e2Z2KKP_BnImRXXQTc37M0WpHI=/322x478/smart/filters:format(webp)/media/movies/covers/2018/10/a_QtuTd7c.jpg)

Como vimos, parece existir um desafio de captar as sensações para o cinema, mas não um impedimento, conforme a própria epígrafe desta seção já sugeria. Destacamos que a escrita de Clarice, que apela naturalmente para o visualismo, parece possuir uma relação intrínseca do uso da palavra e as imagens delas emanadas. Com o surgimento a cada década de uma nova adaptação das mulheres de Clarice, percebemos que há um desejo de adaptar Lispector aliado a outra vontade que é recriá-la, recontá-la e assim tornar o mundo feminino visível por outra dimensão que não seja a escrita.

Resumindo: neste tópico, não esgotamos as outras referências audiovisuais de adaptações de Lispector para o audiovisual, até porque escolhemos o critério da visibilidade das obras próximas à abordagem que almejamos fazer. Evidentemente, que adaptar é recontar, como investigar consiste em focar no objeto, tendo consciência do entorno de sua amplitude que conta sempre outras histórias. Por conta disso, houve a necessidade deste segmento do trabalho para demonstrar, ainda que brevemente, considerações a outras referências a respeito de uma escritora que revela o mundo introspectivo ocultado a leitores a serviço de adaptações de cineastas, teatrólogos e musicistas, que tornam visíveis à percepção de espectadores o mundo desconhecido da vida íntima. Portanto, prescindir dessa missão seria ignorar o insubstituível conhecimento de outros horizontes. No subtópico a seguir, apresentamos as personagens das obras fílmicas, partindo do princípio de que a imagem está intrinsecamente associada aos envolvidos, no ato do fazer cinematográfico porque, como assegura Aumont (2009, p. 169) “foi porque quis contar histórias e veicular ideias que o cinema teve de determinar

uma série de procedimentos expressivos”. Ou seja, um personagem adaptado é resultado da manipulação da visão de quem o reescreveu.

4.5.1 Das obras fílmicas estudadas: um panorama pelo fio de suas idades

“Havia flores em alguma parte? E uma grande vontade de se dissolver até misturar seus fios com os começos das coisas. Formar uma só substância, rósea e branda — respirando mansamente como um ventre que se ergue e se abaixa, que se ergue e se abaixa...” (Lispector, 2020, p. 171)¹⁶⁴.

Nesta seção, apresentamos um panorama das protagonistas invisibilizadas das produções fílmicas de nosso recorte temático. Apontamos relação conjunta entre as personagens a partir do critério panorâmico das distintas faixas etárias femininas em evolução. Com isso, buscamos fazer conhecê-las e colocá-las em diálogo neste estudo.

De início, há a necessidade de mostrar o fio condutor deste trabalho voltado a mulheres ficcionais invisibilizadas, observável nas produções literárias claricianas. Almejamos verificar o comportamento na versão fílmica, “a imagem da ausência que se faz presente por meio de técnicas cinematográficas e audiovisuais” (Weschenfelder, 2020, p. 13). Para tanto, selecionamos cenas específicas escolhidas para atuarem no campo da invisibilidade.

Compõem nosso *corpus* de pesquisa personagens cujas performances dentro da narrativa dão conta de um deliberado teor invisível. O primeiro caso, o de Macabéa – a mais jovem das três mulheres ficcionais em estudo – temos já, desde o início, uma dedicatória que se refere ao átomo, conhecido no universo da Química e da Física como uma unidade pequena e vista apenas através de aparatos microscópicos. Não sendo difícil estabelecer uma analogia com a própria Macabéa, mulher descrita na narrativa literária clariciiana como um ser cujo corpo minúsculo (em estatura e valor social) não tem atrativos suficientes para se vender, assim como é facilmente substituível dentro da concepção capitalista.

Além disso, lembremos que Macabéa, idealizada literariamente, é uma jovem nordestina, sonhadora, que viaja ao Rio de Janeiro na condição de migrante. Além disso, há uma ingenuidade nela, beirando a inocência que lhe é genuína. Em sua partida para a

¹⁶⁴ Trecho do livro *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (2022, p. 171).

cidade grande, leva consigo a vulnerabilidade de quem não tem condições para ascensão social, e se as têm são as mínimas possíveis.

A capa do DVD de 2013 apresenta um pouco do quadro dessa invisibilidade. Uma das cenas principais do filme é esta: Macabéa, segurando uma flor, num parque, avistando Olímpico pela primeira vez, aquele que viria a ser seu namorado. Macabéa, embora com os ovários murchos, tinha também, como aquela rosa simples, a feminilidade afluída. O rosto da atriz Marcélia Cartaxo, sorrindo displicentemente para a fotografia, carrega um semblante sem muita expressão. A capa ainda traz elementos ricos, capazes de fazer o espectador imaginar a figura apagada da protagonista, tendo o fundo preto e as cores do seu vestido de cores sóbrias, bem visíveis para apresentar (ver figura 6). O filme homônimo em questão surge na década seguinte de publicação da novela publicada em 1977, mais precisamente em 1985, sob a direção de Suzana Amaral, uma cineasta numa fase madura da vida, com formação no Brasil e nos Estados Unidos na sétima arte e áreas afins, destacando-se com outros títulos importantes para o cinema nacional – também tomando por bases obras literárias homônimas, como *Hotel Atlântico* (2009), de João Gilberto Noll, lançada em 1989, e a obra *Uma vida em segredo* (2001), de Autran Dourado, publicada em 1964.

Figura 6 – Capa de DVD *A hora da estrela* (2013)



Fonte: <https://down-br.img.susercontent.com/file/br-11134207-7r98o-lyblcst9tk0l40>

A versão fílmica da novela literária homônima de Clarice Lispector reproduz as agruras de se viver fora da terra natal, com recursos próprios da linguagem de cinema. As filmagens não ocorreram no Rio, mas em São Paulo, sem prejuízos, diga-se de

passagem, haja vista que na “cidade maravilhosa” se tem ambientado praticamente todos os elementos de contraste metrópole *versus* sertão. Pessoas que sonhavam com uma vida melhor viam na cidade grande a chave para o sucesso de suas jornadas e projetos de vida, e Macabéa é um ícone representativo dessas figuras. Não há um sobrenome para ela, sendo ainda acompanhada de uma incapacidade de se adaptar àquele novo mundo, como é destacado nas palavras de Kunz (2003):

Definitivamente, o Rio de Janeiro das belezas naturais, do samba e do carnaval, onde vivem pessoas com uma desenvoltura toda especial, imagem sonhada por ambas as modalidades narrativas, não é lugar para Macabéa. Esta moça sem pais e sem sobrenome, que perambula solitária pelas ruas em meio à multidão e se contenta em observar vitrines de lojas luxuosas, causa mal-estar por não se ajustar àquele mundo e por nele instaurar um contraste desairoso. Falta-lhe, enfim, o “jeito de se ajeitar” (Kunz, 2003, p. 53).

Detalhando um pouco mais a vida dessa anti-heroína pintada nas páginas da ficção, seu nome é praticamente sinônimo de subalternidade, marginalidade e invisibilidade social, tentando sobreviver num local onde a seleção natural darwiniana vigora. Sob essa perspectiva, a figura indigna de viver é inapta para a perpetuação da espécie, naquele contexto, conforme a mesma estudiosa apontada no parágrafo anterior sustenta:

Finalmente, Macabéa, em sua imprópria condição para a vida é atropelada e morre junto ao meio-fio, com a dignidade de um capim. Ela “vingara”, como o desejava sua mãe, mas como não sabia “o que levava dentro de seu nome” – como é enunciado na narrativa fílmica –, com seu aspecto oco e vazio, não merecia continuar a viver (ibidem, p. 58).

Na visão de Abreu (1986), no artigo “Belíssima e dolorosa segura”, o autor ao nosso ver parece ser feliz ao dar as congratulações à direção de Suzana Amaral. A legenda de seu texto defende que a cineasta paulista conseguiu adaptar a inteligibilidade e sensibilidade clariciana de uma personagem, de quem não se esperava muito. No entanto, parece haver uma advertência nas entrelinhas do livro e no filme *A hora da estrela* porque, como já dito em outro momento da escrita, há uma disposição para a construção de uma personagem mais complexa do que propriamente aquela figura “real” poderia carregar em si mesma. Vejamos a passagem em que isso é defendido:

Decidida, Suzana Amaral envereda por uma narrativa lenta, intimista, quase muda. Como Clarice, na sua inteligência, talento e sensibilidade, fazendo o esforço de tentar compreender uma personagem desinteligente, sem talento algum e grossa sensibilidade (Abreu, 1986)¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Disponível em: <https://caiofcaio.blogspot.com/2017/06/belissima-e-dolorosa-secura-hora-da.html>. Acesso em 28 abr. de 2025.

Adiante na discussão, o mesmo autor da citação precedente defende que toda a expressividade, tanto a do livro como a do filme, se configura pela dimensão dada ao silêncio, sob o argumento de que o cinema é a arte privilegiada, por excelência, do uso apenas de imagens, desprovida de palavras, como a citação a seguir ilustra e comprova, mas que no próximo subtópico, sob nossa visão, será problematizada:

(...) Fiel à ideia de que cinema se faz com imagens, Suzana Amaral teve a sabedoria de retirar do texto de Clarice tudo que ele tem de metalinguagem, de autoinvestigação. E o filme é praticamente imagem: belíssimas imagens na dolorosa *secura* fotografadas por Edgar Moura (*ibidem*).

Para finalizar essa parte dedicada à protagonista de *A hora da estrela*, o filme, é interessante que se diga que a atriz Marcélia Cartaxo, no papel de Macabéa, conseguiu uma notoriedade logo na sua estreia no cinema. Chamou a atenção o fato de se ter encontrado uma atriz que incorporasse a figura que Clarice havia idealizado. A descoberta ocorreu na peça teatral “Beijo de estrada” pela própria cineasta, sendo praticamente difícil hoje em dia concebê-la sem o subsídio da imagem da artista estreante, como já dito por Gomes (2005), em um dado ponto desta tese, quando em referência à força da “cristalização definitiva” da personagem na versão fílmica. Sobre essa questão de o corpo palavra ter de virar um corpo imagem, desejamos pontuar algo que Suzana Amaral responde, quando indagada a respeito do eventual desafio na transposição da subjetividade de personagens para a linguagem cinematográfica. Para ela:

É difícil, mas não impossível. Temos de transformar o subjetivo em dados concretos. Que tipo de roupa ela vai vestir? Ela é uma pessoa agitada? Tem cacoetes? Não se pode pôr alguém triste para mostrar que ela é triste. Não adianta, ela tem que fazer alguma coisa pra mostrar que está triste. Cinema é ação, imagem e reação (Amaral, 1996, p. 100)

Suzana reforça, assim, a força da imagem no cinema, assim como aponta que não basta mostrar, mas que a ação, o contexto em que se inserem as personagens em cena são cruciais para o entendimento do espectador. E levando em conta o aspecto da invisibilidade de nosso enfoque, isso ainda mais se expande. No próximo subtópico, intitulado “Macabéa do livro para a tela de cinema: algumas considerações à figura onipresente de Rodrigo S.M. no cinema”, nos debruçaremos mais detidamente nos pormenores da suposta saída de cena do narrador da novela de 1977, de Clarice Lispector.

A respeito da adaptação do conto “O corpo” para a película fílmica, as duas personagens principais são a Carmem fílmica e a Beatriz fílmica, interpretadas pelas atrizes Marieta Severo e Cláudia Jimenez, respectivamente. Ambas desempenham o papel

de mulheres de Xavier, um homem, portanto, bígamo que circula normalmente com suas parceiras de cama e mesa pelas ruas. Sim, a narrativa parece buscar na ambivalência do título relacionar-se à anatomia fisiológica do corpo, que sente fome por comida e por sexo, na mesma proporção, praticamente. O filme, lançado em 1991, sob direção de José Antonio Garcia, em parceria com Ícaro Martins, traz no início da narrativa as personagens em um dos momentos de lazer em que, andando livremente em meio à sociedade, o personagem Xavier, interpretado por Antonio Fagundes, manifestará um bordão que se encaixa na versão filmica, e que na obra literária não aparece: “O que todos fazem às escondidas, eu faço às claras”, como confirmam as palavras de Braga, as quais se coadunam com a nossa linha de raciocínio:

Em “O Corpo”, come-se com os olhos e com a boca, visto que a significação do vocábulo se amplia na escrita de Clarice. Assim a luxúria perpassa pelos personagens que não se incomodam com os comentários alheios, pois são plenamente felizes, ainda que Xavier não se sinta satisfeito com duas mulheres e acabe arranjando uma terceira (Braga, 2019, p. 33)

Na arte da capa do DVD (ver figura 7), é possível ver os três atores incorporados nas figuras das personagens do conto de Clarice. As letras das palavras do título do filme, gravadas em cor vermelha, apresentam o efeito cromático crucial associado à lascívia e ao desejo carnal entre corpos, como resumido nas palavras de Braga (2019):

“O Corpo” trata-se de um conto, cuja narrativa se concentra principalmente em torno de três personagens principais que compõem não um triângulo amoroso, mas uma espécie de união amigável e com o consentimento e satisfação das três partes. Assim, o bígamo vive em harmonia com as suas duas esposas (...) (Braga, 2019, p. 32)

Quanto à harmonia dentro do lar, há que se ponderar que, na verdade, esse conto clariciano busca desnudar uma batalha entre os gêneros feminino e masculino, como os seguintes estudiosos do tema também defendem:

No conto *O corpo*, mais uma vez Clarice Lispector trata, entre outros, do poder masculino sobre o feminino, especialmente o corpo feminino, e o sofrimento advindo dessa condição. A violência silenciosa do cotidiano empresta ao lar uma aparência de harmonia, a partir da postura cordata e conciliadora da mulher, não no sentido de tirar-lhe a carnadura histórica, mas como forma de elaboração de uma teia histórica em que o escabroso e o arbitrário são narrados. É o discurso do submisso que dá sua versão dos fatos, fazendo ecoar, silenciosamente, os gritos de horror, desacomodando as camadas sedimentadas do discurso oficial masculino (Loureiro; Santos, 2010, p. 29)

Uma leitura preditiva do título do conto pode apontar algumas perspectivas, como a sensualidade. No entanto, ao chegar ao final, quem lê se depara com um

assassinato praticado pelas mulheres de Xavier, um delito que, de certa maneira, causa uma reviravolta quanto ao poder feminino, suscitando uma leitura a partir da invisibilidade delas do eixo de dominação machista, que recebe o contraponto, como ressaltado pelos mesmo autores já citados: “Elas transgridem a ordem estabelecida pelo universo masculino. Seu corpo não mais está preso às normas sociais e/ou religiosas, mas transbordam no sofrimento e extravasam na força e na ira” (ibidem, p. 35).

Figura 7 – Capa do DVD do *O Corpo* (1991)



Fonte: [https://media.fstatic.com/FWNq1QTxWyssgQqC46x2pj-](https://media.fstatic.com/FWNq1QTxWyssgQqC46x2pj-OobM=/322x478/smart/filters:format(webp)/media/movies/covers/2012/10/98b9f43c5e3a3552771a65ed0a6628d8.jpg)

[OobM=/322x478/smart/filters:format\(webp\)/media/movies/covers/2012/10/98b9f43c5e3a3552771a65ed0a6628d8.jpg](https://media.fstatic.com/FWNq1QTxWyssgQqC46x2pj-OobM=/322x478/smart/filters:format(webp)/media/movies/covers/2012/10/98b9f43c5e3a3552771a65ed0a6628d8.jpg)

Nessa narrativa fílmica, em que as três personagens principais dão vida ao conto, são perceptíveis os elementos criativos literários, mas, mais que isso, a película dava uma força para a potência do texto clariciano, sobretudo, por trazer à tona um trecho voltado a temas tabus da sociedade, a partir de uma relação poliamorosa. Segundo Marcel Nadale, autor do livro José Antonio Garcia: em busca da alma feminina, o cineasta demonstrou maturidade, principalmente, por ter feito a transposição das ricas imagens das palavras claricianas. Vejamos a citação:

Considero *O Corpo* um filme muito maduro, em vários aspectos. Ele retoma alguns temas que já existiam na minha filmografia, como a necessidade de você expressar sua sexualidade e afetividade mesmo diante do olhar reprovador da sociedade. Mas é menos panfletário e, talvez por isso, mais eficiente. É mais maduro também no desafio de transformar as palavras de Clarice em imagens. O instigante de todo esse projeto era mergulhar, traduzir, repassar... Não era como se bastasse ir numa mesa branca e pedir: *ô Clarice, psicografa aí!*. Era trazer a literatura para a esfera do cinema (Nadale, 2008, p.179).

Diante desse trecho do jornalista e biógrafo, o cineasta José Antonio Garcia passa a ser encarado como uma referência ao efetuar um trabalho poético focado na figura feminina, dando conta da tradição e paixão que esse diretor já tinha pela escritora esfíngica em estudo, a qual chega a se confundir com sua própria relação com o cinema. A primeira manifestação é o filme *Estrela Nua*, de 1985, a qual é inspirada livremente na obra da autora brasileira, com a atuação da atriz Carla Camurati. Pois sabe-se que também adaptou e dirigiu “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” para os palcos, encenada no Teatro Sérgio Cardoso em 2006, contando com a atuação da ítalo-brasileira Giovanna de Toni. Esse trabalho teve a iniciativa da sobrinha-neta de Clarice, Nicole Algranti. Esse projeto, infelizmente, coincidiu com o final da vida e da carreira do promissor cineasta, dessa maneira, outra figura entraria em cena para a supervisão final dos trabalhos, Juliana Carneiro da Cunha.

Por último, a respeito da Cândida Raposo fílmica há que se dizer que a película construída pela cineasta paulista Denise Gonçalves carrega uma poeticidade forte que impressionou Gotlib (2002), ao defender que o curta chega a ser mais clariciano que propriamente a obra, como já vimos em outro tópico à parte em nossa tese, o 2.2. A produção cinematográfica que explora o desejo que para muitos é fora de época, traz à tona uma temática delicada para as mulheres idosas que, ainda, é um assunto tabu, conforme visão de Xavier (2021). Segundo a biógrafa de Clarice dá a entender sobre o conto adaptado, há uma guerra entre sexos nas entrelinhas dessa narrativa bem destacada como ponto mais forte. Para nós, o fato de seu nome vir acompanhado do nome do cônjuge é sintomático para isso. Vejamos a citação:

E é essa a questão básica do conto de Clarice Lispector, intitulado “Ruído de passos”, passos que são os do defunto marido, cujo ruído dona Cândida ouve, no final da história, detalhe que serve de fecho tanto ao conto quanto ao curta. Porque aborda o desejo, em meio à solidão em estado de viuvez, este [sic] conto poderia ter como título “a sexualidade na velhice”. Ou então, de como uma senhora de 81 anos tem tesão. Ou mais: como sobreviver assim. Ou mais ainda: como resolver essa questão – que ela, de certa forma, e na medida do possível, resolve. Prova de que nem tudo em Clarice são apenas indagações...(Gotlib, 2002, p. 140-141)

No filme em questão, após a interação sexual entre animais de distintas espécies logo no começo, acompanhada de leves toques de piano, o início do filme poético de Denise Gonçalves, apresenta a personagem principal Dona Cândida Raposo numa cena chuvosa, sendo o comportamento da câmera se aproximar de sua pessoa, mostrando seus sinais de velhice, como o cabelo prateado, e uma roupa condizente com

sua faixa etária. Quanto ao enquadramento, aparenta semelhança a uma fotografia de paisagem, com sua imagem quase de seu perfil, conforme apresenta a figura 8:

A chuva é outro elemento usado para reforçar o feminino, as emoções da personagem. Mas também serve para reforçar a solidão de D. Cândida, quando a deixa ilhada dentro de casa, vendo pela janela um casal de namorados. D. Cândida relembra, no casal, sua própria mocidade perdida. Um *flash-back* de um casal de noivos se beijando reforça essa idéia. A solidão se acentua também, pela quase ausência de diálogos (conforme já foi dito) e de trilha sonora. O silêncio, no filme, às vezes chega a incomodar, como a solidão também incomoda (Pereira, 2002, p. 128).

A dona Cândida do filme, tal como no conto, aparenta ser octogenária. Animais são explorados dentro da película de modo a permitir ao espectador comparar essas similitudes com a humana. A cineasta santista Denise Gonçalves, cuja única produção adaptada ao cinema foi *Ruído de passos*, realizou filmes mais voltados à área da Educação Ambiental, com títulos como *Fulaninho, o Cão que ninguém queria* (2001), *O gato como ele é* (2004) e *A carne é fraca* (2005). E quanto à produção visada nessa investigação, com base no artigo de Pereira (2002), elucidando as questões de transposição das palavras escritas em imagens fílmicas, ficamos sabendo que o ponto seminal da narrativa clariciana é tocado criativamente no filme, de modo que o espectador fica sabendo da viúva solitária a partir de visões reais ou imaginadas testemunhadas por ela mesma:

Denise Gonçalves, conforme já foi dito, abusa de elementos para simbolizar a sexualidade, em seu filme. Além desses aos quais já me referi, que representam o feminino e o masculino, também há imagens que simbolizam o ato sexual, propriamente. Ainda na seqüência inicial, é registrada a imagem de um casal de insetos no momento da cópula. O casal de namorados que se seduzem, na chuva, e um *flash-back* [sic] de um casal fazendo sexo, reforçam a realização do desejo sexual (ibid, p. 28)

Figura 8 - Cena inicial do curta *Ruído de passos* de 1996



Fonte: (Gonçalves, 1996)

Numa vista panorâmica dessas mulheres ficcionais, vemos que as quatro personagens em estudo podem ser consubstanciadas pelo fio condutor que demarca bem a diferença, e, ao mesmo tempo as similitudes, entre os sexos desses corpos históricos divididos apenas por idades para esta investigação. Pois se Macabéa é uma jovem nordestina inadaptável à cidade grande, pelo fato de sua ingenuidade intelectual e fragilidade e limitação, Carmem e Beatriz são mulheres libidinosas de meia-idade, apagadas pela figura do “sanguíneo” Xavier – destacando o patriarcalismo histórico, enquanto Dona Cândida é uma mulher cujos desejos lascivos, ocultos pelo sistema, acabam por reprimir sua sexualidade feminina, que é incólume.

A partir do que vimos nesta seção, expusemos o panorama que consiste no entrecho de nossa pesquisa, por meio do elemento da invisibilidade de personagens femininas claricianas – mecanismo que entrelaça todos os aspectos do enfoque da área temática desta investigação, no caso, literatura e cinema – para a compreensão do ser mulher na hora da adaptação. Assim, com esta breve análise dos seres ficcionais femininos dos filmes visados, dedicada também a abordar um pouco da carreira dos diretores, avançamos para o último subtópico, que aborda detidamente a problemática de Rodrigo S.M., e, por fim, ao capítulo de análise que encerrará esta nossa pesquisa.

4.5.2 Macabéa do livro para a tela de cinema: algumas considerações à figura onipresente de Rodrigo S.M. no cinema

“A história – determino com falso livre-arbítrio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, claro. Eu Rodrigo S.M.” (Lispector, 2017, p. 48)¹⁶⁶.

Este tópico problematiza a ausência do narrador Rodrigo S.M. no filme *A hora da estrela*. Esta abordagem, trazendo algumas evidências do próprio filme, tenciona trabalhar o que seria a sua onipresença na adaptação realizada por Suzana Amaral, visto que saber disso contribuiria para um maior entendimento da invisibilidade de Macabéa.

À guisa de esclarecimento, as discussões recolhidas para esta seção tiveram como base a ciência da decisão pela retirada de Rodrigo S.M. pela cineasta paulista. Uma entrevista dada por ela à Coleção Roteiros de Leitura, pela editora Ática, revela a

¹⁶⁶ Trecho do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (2017, p. 48).

praticidade comum aos cineastas por eliminar a figura do narrador, a fim de diminuir o caráter intelectual, levando a uma dificuldade de compreensão por parte dos espectadores. Entretanto, optamos trazer uma contribuição para revelar a complexidade da problemática, destacando o estudo do artigo “A hora da estrela, livro e filme: para além da adaptação” como um dos exemplos da nova tendência dos estudos críticos de literatura e cinema, os quais sinalizam não um caminho para apontar a incabível infidelidade da relação de ambos, mas tentar compreender de que forma a poética do cineasta mostrou-se leal, trazendo, displicentemente, o narrador.

De início, destacamos que a ideia de invisibilidade/onipresença de Rodrigo S.M na adaptação de Suzana Amaral compactua com a seguinte premissa defendida no artigo “*A hora da estrela*, livro e filme: para além da adaptação”: “O principal objetivo deste artigo será a procura de Rodrigo S.M., personagem aparentemente em fuga na adaptação cinematográfica da realizadora paulista” (Costa; Miranda, 2018, p 162). Assim, como norte de estudo, perguntamos: como a adaptação fílmica de *A hora da estrela* sinaliza “aparições” discretas de Rodrigo S.M. para as telas [e o que isto implica na construção da personagem Macabéa], mesmo o contexto de transposição cinematográfica sendo, em essência, sujeita a mudanças?

No livro *A hora da estrela*, como já é sabido, estamos diante da história de Macabéa, uma mulher jovem cuja vida e cotidiano podem ser resumidos a apenas três coisas: ouvir a Rádio Relógio, comer cachorro-quente e ser datilógrafa, ganhando apenas a metade de um salário mínimo. Tudo o que sabemos sobre ela nos é contado pelo narrador Rodrigo S.M., o qual se identifica também como escritor para aquele que lê a obra. Ao longo da narrativa, Macabéa é, na maioria das vezes, referida ao leitor pelo epíteto “nordestina”, e isto se deve ao fato de ter nascido em Alagoas e agora, contando dezenove anos, encontrar-se na cidade do Rio de Janeiro.

Diante da novela clariciana, é comum numa leitura desatenta não reparar que em *A hora da estrela* não são apresentadas apenas, no desenrolar de sua trama narrativa, as desventuras de Macabéa, uma nordestina que vive na contramão do ritmo de vida da cidade do Rio de Janeiro, como o filme de Amaral evidencia. Quanto a isso, estamos diante de um verdadeiro equívoco, pois, não obstante, a narrativa trazer Macabéa para ser “a estrela da obra”, podemos apenas pensá-la como pilar central que ajuda no desenvolvimento de narrativas paralelas interdependentes, como defende Benedito

Nunes. Na citação que se segue, esse que é um dos críticos mais estudados sobre Clarice Lispector, dá a entender que isso se deve principalmente ao fato de Rodrigo S.M. possuir papel cumulativo de autor, narrador e personagem na obra em referência:

Três histórias se conjugam, num regime de transação constante, em *A hora da estrela*: a primeira é a vida de uma moça nordestina, fraca, enfermeira, que Rodrigo S.M. se propõe contar, ao vê-la numa rua do Rio de Janeiro (“É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu me criei no Nordeste.”); a segunda é a desse narrador interposto, Rodrigo S.M., que reflete a sua vida na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável, dentro de uma situação tensa e dramática de que participam, e que constitui a terceira história – a história da narração mesma, ou seja, o curso oscilante, digressivo, que ela tem, a preparar a sua matéria, a retardar a sua fabulação (Nunes, 1989, p. 64).

À luz desse excerto, ficamos sabendo da dimensão que ele dispõe dentro da narrativa de Clarice. Na prática, tomamos conhecimento da história de Macabéa através de Rodrigo S.M., ou seja, tudo o que sabemos a respeito dessa personagem resulta da percepção que ele tem sobre ela. Além disso, como o trecho ainda sinaliza, é a partir dele que também a narrativa se apresenta metalinguística, isto é, quando o próprio ato de fabular se volta para si, apresentando seus bastidores. Pensando nisso, para nossa análise, escolhemos três cenas significativas, as quais sinalizam que Suzana traduziu as ideias de Rodrigo S.M. e, por conta disso, acreditamos que há um jogo de ausência-presença de sua entidade; são elas: a cena inicial do filme, na qual um gato malhado representa a imagem da “vida come a vida” do livro, representando a luta entre as classes; no momento cênico dos parafusos expostos numa vitrine, a qual acreditamos que envolva uma ideia implícita de Rodrigo S.M., a de que Macabéa é um “parafuso dispensável” no meio em que vive; e na apresentação da protagonista de *A hora da estrela* numa lanchonete diante de um cego, cujo fim seria representar a invisibilidade dela na sociedade.

No filme, estamos diante apenas da história de Macabéa a qual, diferentemente do livro, não é posta em primeiro plano. Porém, algumas técnicas do cinema, tais como planos e movimentações, indicam um Rodrigo S.M. nas entrelinhas da narrativa cinematográfica. Exemplo disso consta na figura abaixo (ver Figura 1), quando estamos diante de uma cena em que se apresentam parafusos dispostos numa vitrine comercial. Nessa ocasião, Macabéa – que havia conhecido, há pouco, Olímpico – está próxima a esse local envidraçado onde estão expostas essas peças, enquanto espera a chuva passar. Nessa circunstância, Macabéa estabelece o seguinte diálogo com Olímpico: “Eu gosto tanto de parafuso, e o senhor?” (Lispector, 2017, p. 74).

Figura 9 – Parafusos expostos na vitrine



Fonte: (Amaral, 1985)

Acreditamos que Suzana Amaral tenha se inspirado para essa cena numa outra passagem do livro na qual Macabéa é tida como um: “Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável (Lispector, 2017, p. 62). A referência a essa peça cilíndrica em formato espiral é um fato que parece vir deflagrar, simbolicamente, a pouca importância de Macabéa na sociedade através da imagem desse elemento que pode, a qualquer momento, ser substituído por qualquer outro, sem fazer falta, nem gerar qualquer prejuízo. Nessa situação de cena, podemos pensar na ideia de Rodrigo S.M., com relação ao mundo estratificado em classes sociais, na qual é dada pouca importância aos que estão na base da pirâmide social, ou seja, Macabéa é uma invisível para a sociedade em que vive. Percebemos, portanto, que Suzana Amaral traduziu, no filme os parafusos expostos à venda como um gatilho que ensejou a pergunta inocente feita por Macabéa para representar essa ideia.

Quanto à primeira cena do filme *A hora da estrela*, logo após a apresentação de créditos em que acompanhamos um áudio radiofônico *in off* na voz de Tavares Borba, na Rádio Relógio, surge um gato de cor malhada prestes a terminar de comer os restos de algo, que presumimos ser um rato. Nessa primeira cena propriamente dita da película, antes mesmo do espectador conhecer Macabéa, esse animal felino nos surge antes e se apresenta disposto em primeiro plano. Entendemos que nessa cena, em específico, Suzana Amaral traduziu a seguinte passagem dita a nós por Rodrigo S.M. no livro: “O macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida” (LISPECTOR, 2017, p. 109) para as telas.

Logo em seguida a essa, a protagonista do filme *A hora da estrela* nos é apresentada em um movimento que vai do primeiro plano (câmera filmando Macabéa sentada, tocando as teclas da máquina de escrever) para um plano geral (Macabéa numa

mesa de escritório). O gato está dentro desse lugar, o qual, logo em seguida, identificaremos como o local de trabalho dela. No livro, a cena do felino em referência aparece quando Macabéia já está prestes a morrer, diferentemente do filme (ver Figura 10), em que Suzana Amaral o introduz logo na primeira cena dentro do escritório, antes mesmo do espectador vê-la pela primeira vez. Não casualmente, percebemos, de forma aparente, que temos uma metáfora visual nessa cena na qual ambos, o gato e Macabéia, estariam ali nivelados, ou seja, com a figura da nordestina zoomorfizada. A ideia da “vida come a vida” apresentada ao leitor por Rodrigo S.M. exprimiria a situação de luta pela sobrevivência, bem como a luta de classes na sociedade em que se encontra inserida nossa protagonista.

Para o espectador, isso se torna mais evidente, uma vez que surgir a poucos instantes de Macabéia aparecer em cena pela primeira vez não deve ser tomado acidental. Pelo contrário, o gato por simbolizar no reino animal, um ser astuto, de relativa longevidade e ser habilidoso, encaixa-se perfeitamente na ideia de competitividade entre os seres e, paralelamente, a corrida de Macabéia pela sobrevivência na cidade grande mais parece uma selva de disputas e acirramentos entre pessoas. Suzana Amaral, certamente, visou usar essa imagem para registrar simbolicamente o reflexo disso, notadamente no mundo do trabalho, em que Macabéia, sendo uma datilógrafa, sobrevive apenas com menos de um salário mínimo.

Figura 10 – Gato de cor malhada come os restos de um pretenso rato morto



Fonte: (Amaral, 1985)

Em uma outra ocasião do filme, na imagem abaixo (ver Figura 11), a câmera, instrumento narrativo do cinema, apresenta outra cena simbólica em que Macabéia come

um cachorro-quente e, diante dela, há um homem que, a princípio, Macabéa pensa estar sendo notada por ele, levando o espectador a imaginar um flerte entre ambos. Mas não, trata-se de um cego. Suzana Amaral, nessa cena, estaria provavelmente metaforizando a invisibilidade de Macabéa tratada no livro, pois, nesse momento cênico, sem precisar usar diálogos, a cineasta traduz de maneira irônica e jocosa a ideia de que apenas um cego olharia em sua direção. No livro, essa informação nos é dada por seu narrador da seguinte maneira: “Ninguém olhava para ela, ela era café frio” (Lispector, 2017, p. 60).

Figura 11 – Macabéa e um cego em uma lanchonete



Fonte: (Amaral, 1985)

A ausência explícita do narrador de *A hora da estrela* no filme trouxe, evidentemente, uma série de implicações. Isso porque, como vimos, some todo o processo do ofício de escrita de Rodrigo S.M.; ele, enquanto escritor, contava a história de Macabéa e resvalava numa verbalização da filosofia existencial em torno dela. Para Guidin (1998), Rodrigo S.M. não estar presente na narrativa fílmica, é tido como elemento essencial que se desligou da obra fílmica, no entanto, não deixou de trazer a mensagem do narrador de *A hora da estrela* da obra literária em torno da Macabéa impressa em páginas porque para ela “(...) a configuração da protagonista me parece ainda carregada com tintas muito fortes. Através do fio narrativo centrado na nordestina, Suzana Amaral optou pela revelação de um estereótipo social por intermédio de Macabéa” (Guidin, 1998, p. 92). Em outras palavras, a película mesmo não tendo compromisso de fidelidade ao livro não teria fugido completamente de um delinear traçado pela narratividade de *A hora da estrela*.

Assim, através da análise dessas cenas, percebemos que, tal como na novela clariciana, o modo como o filme é construído por Suzana Amaral, reforça duas questões, as quais Rodrigo S.M. – enquanto narrador – traz à tona a respeito de Macabéa. A cena dos parafusos dispostos numa vitrine, a do cego na lanchonete, bem como a de Macabéa

zoomorfizada e nivelada com a figura de um gato que consome um rato para sobreviver, evidenciam uma Macabéa fílmica, cujos traços dialogam com a sua versão literária por conta da retomada de questões associadas ao narrador da obra *A hora da estrela*, no caso, a invisibilidade e a dispensabilidade de sua pessoa no âmbito social capitalista, no qual o status econômico segrega socialmente as pessoas pelo dinheiro.

Podemos pensar, hipoteticamente, que se Suzana Amaral tivesse optado por agregar uma presença de Rodrigo S.M através do recurso fílmico de simulação vocal (in off) sem sua aparição nas telas, não se teria o mesmo efeito, uma vez que o emprego do olhar de Suzana Amaral diante da narrativa literária formatou e se coadunou ao de Rodrigo S.M. na narrativa fílmica, de modo que, sob nosso ponto de vista, não demonstraria a riqueza das metáforas insólitas presente no livro *A hora da estrela*, como vimos nos episódios selecionados para nossa análise idealizados pela cineasta Suzana Amaral. Julgamos que a cineasta deve ter notado o peso decisivo da figura de Rodrigo S.M. e que o jogo de ausência e presença dele, uma espécie de heterônimo de Clarice, demandaria uma tradução para a linguagem audiovisual da narrativa fílmica, ainda que de maneira sutil.

A finalização desta subseção nos levou ao encontro dos elementos apontadores de que o narrador da novela de 1977 da autora ucraniana resiste de maneira sui generis no filme seminal de 1985, de tal modo que “a sugestão de simultânea dualidade e diluição de um narrador na sua própria personagem parece assim encontrar no filme de Amaral a sua realização material, sem se afastar do texto clariceano (...) [e assim] ecoa já no texto clariceano, permitindo a Rodrigo S.M. sobreviver no fotograma” (Costa; Miranda, 2018, p. 166). A figura narrativa trabalhada aqui, e apresentada sutilmente no filme meramente na sua figura de narrador – enquanto no livro, a complexidade de sua figura é bem maior – nos leva a crer e pensar nele como personagem e escritor de grande peso da narrativa – conforme sugere nossa epígrafe de abertura desta subseção. Isto nos leva a concluir que ao leitor/espectador cabe conhecer Rodrigo S.M., e pensá-lo como uma útil chave de entendimento tanto da novela quanto da versão fílmica.

Através dessa abordagem aqui feita, percebemos que antes de avançarmos para a nossa análise da tradução e construção de Macabéa para as grandes telas era imprescindível partir dessas considerações da figura do narrador-personagem – cujo papel na produção literária, que dá vida à história de Macabéa – foi em tese, suprimida da versão fílmica.

5 O SUBMUNDO (IN)VISÍVEL NA TELA GRANDE: DA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS

“Mas tão distanciados estamos pela imitação que aquilo que ouvimos nos vem tão sem som como se fosse uma visão que fosse tão invisível como se estivesse nas trevas que estas são tão compactas que mãos são inúteis” (Lispector, 2020e, p. 35).
167

Neste último capítulo apresentamos como foco a construção das personagens femininas invisibilizadas a partir da perspectiva denominada neste estudo de *cine pró-estranhamento* Walter Benjamin. Dividido em três partes, os tópicos dispostos revelam uma progressão cronológica das faixas etárias desses seres. Apresentamos o *corpus* de nossa pesquisa a partir de traços narrativos das páginas literárias e dos filmes que as revelam invisíveis, observando como elas foram traduzidas para as adaptações, aqui estudadas, influenciados por uma ordem social, cultural e histórica como também outros elementos importantes para essas traduções e quais diretrizes e procedimentos foram escolhidos na reescritura para a linguagem fílmica.

5.1 A ‘fotografia muda’ da jovem Macabéa: estrela que (não) grita no cinema

“Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante” (Lispector, 2020d, p. 61)¹⁶⁸.

Neste tópico apresentamos discussões sobre a invisibilidade da personagem Macabéa fílmica. Para tanto, confrontamos passagens da obra literária e cinematográfica, buscando indícios que evidenciem o propósito de mostrá-la na grande tela, promovendo a poética do *fazer ver*.

Para introduzir, tanto neste tópico como nos próximos deste capítulo, iremos incursionar numa análise fílmica da sexualidade feminina invisibilizada, com base na perspectiva benjaminiana, percebendo como os contextos fílmicos utilizaram elementos figurativos e simbólicos que ora se aproximam, ora se distanciam do que é exposto no livro.

Primeiramente, parece ser fato que o filme *A hora da estrela* é prenhe de uma relação com a imagem silenciosa de Macabéa captada por Rodrigo S.M., similar à

¹⁶⁷ Trecho do livro *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector (2020e, p.35).

¹⁶⁸ Trecho do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (2020d, p. 61).

ideia de uma “fotografia muda”. Nesse sentido, pensar o livro de Clarice em referência é pensar analogicamente, como uma grande tela de cinema, cujo papel é apresentar imagens em movimento. Isso significa dizer que a atuação da atriz Marcélia Cartaxo deu corpo e vida a Macabéia, literalmente falando, quando a tornou um objeto cinematográfico.

Inevitavelmente, essa questão parece tocar em algo que Roland Barthes denomina de “punctum” em seu clássico *A câmara clara*. Nesse livro o teórico francês entende que uma imagem fotografada não necessariamente é explorada apenas em seu intencional, o daquele que captou a cena, envolvendo decisivamente a experiência sensorial do sujeito. Nas palavras de Barthes (1984), é entendido como um contraponto de “studium” em que o ato de olhar para determinadas fotos não leva sempre a um arrebatamento, uma vez que há uma certa previsibilidade de cenários, figuras e ações postas, diferente do “punctum”, a saber:

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (Barthes, 1984, p. 46, grifo do autor).

Exemplo disso no filme *A hora da estrela* é uma de suas últimas cenas, quando Macabéia já está em seus últimos momentos de vida sobre o asfalto. Nesse momento em questão (ver figura 12), há um grito de silêncio dessa protagonista jovem vestida em seu icônico e idílico vestido azul, escolhido para a cena provavelmente para denotar o tempo da morte como triunfante para ela, como veremos um pouco mais em detalhe, quando falarmos sobre figurino no tópico 5.1.2.

Nessa cena, em um ângulo de câmera plongée, um efeito leva a pensar não só na pequenez da figura da protagonista encolhida, em posição fetal, mas na vista aérea que proporciona uma maior dimensão da totalidade desse contexto de sua morte. Para quem não leu o livro, ver essa cena, provavelmente, não iria significar que o capim ao lado esquerdo dessa personagem implica um nivelamento dos dois seres. Vejamos a passagem que enquadra essa nossa análise descritiva, quando Macabéia é vaticinada pela cartomante:

Macabéia ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Batera com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito (...) Ficou inerte

no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci (Lispector, 2017, p. 104).

A ideia do “punctum” barthesiana na relação capim-Macabéa pode ser aplicada pelo ponto de vista do erotismo, como também no sentido analógico. A morte retratada na cena parece suscitar um vínculo com algo que está na invisibilidade desse único momento grandioso da vida da personagem, a potência do desejo. A propósito, quando os franceses denominam o momento após o orgasmo de “pequena morte” justamente conectam as questões da morte com o sexo, e isso está traduzido no livro na seguinte passagem:

Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher (...) Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. Intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio do amor (Lispector, 2017, p.108).



Figura 12 – Macabéa, próxima ao capim, desfalece no asfalto

Com relação ao começo do filme, inicia-se com a estratégia de apresentar a novela de Lispector adaptada para a tela de cinema a partir da Rádio Relógio (figura 13). Consideramos essa escolha uma demarcação intertextual interessante entre as obras em questão. A tela de fundo azul marinho, com letras em caixa alta na cor branca, abre e os créditos iniciais começam a ser apresentados: título do filme, prêmio destaque de reconhecimento internacional, nome da produtora, fotografia, música, figurino, dentre outras informações, como o nome da diretora e do roteirista. Essa marca de intertextualidade entre as obras parece ser intencional para introdução no mundo de Macabéa, mostrando não apenas o percurso do tempo, com informação das horas frequentemente, como a passagem da sua vida, por ser um de seus *hobbys* prediletos.

Continuando nessa tônica, o espectador é colocado no mundo da protagonista de *A hora da estrela* da mesma maneira que é o meio pelo qual se conecta com o universo ao seu redor, ou seja, foi contextualizando uma das maneiras de Macabéa interagir com

o mundo – citando curiosidades e informando as horas – que Suzana Amaral escolheu para mostrar, sem dizer, o prenúncio da estória de uma mulher miserável, cuja má consciência de existir estava refletida nesse aparelho. Ou seja, esse recurso sugere um não-pertencer de Macabéia, pois o fato dela existir no mundo não é condição suficiente para sentir-se parte dele. A partir dessa descrição do contexto em que se encontra circunscrito o filme, somos levados a entender que a obra visada aqui em estudo pode ajudar a fazer refletir a metáfora da rádio, que passa a ser o símbolo da implacável ingenuidade intelectual de Macabéia, como o livro revela:

Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse a precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança. Ouvira também a informação de que o único animal que não cruza com filho era o cavalo (Lispector, 2017, p. 68).

Contrastando com a novela, ao optar por essa construção de cena, Suzana Amaral consegue fazer o espectador fílmico entrar na narrativa sem os rodeios feitos pelo livro até apresentar a personagem protagonista pela primeira vez, como revela a seguinte passagem literária em questão: “Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem bola” (Lispector, 2017, p. 51), bem como quando é dito “Tudo isso eu disse tão longamente por medo de ter prometido demais e dar apenas o simples e o pouco. Pois esta história é quase nada. O jeito é começar de repente assim como eu me lanço de repente na água gélida do mar, modo de enfrentar com uma coragem suicida o intenso frio (idem, p. 58).



Figura 13 – Primeira cena do filme de Suzana Amaral, com *voz in off*¹⁶⁹, de Tavares de Borba

Passando para outro fotograma, Suzana Amaral parece ter resolvido ilustrar a capacidade de sobrevivência de Macabéia na cidade grande, ainda que com obstáculos

¹⁶⁹ *Voz in off* é um recurso comum da linguagem audiovisual do cinema e da televisão que consiste em apresentar um não-lugar dentro da imagem da tela, isto é, aparece em cena, mas o espectador não o vê, apenas escuta.

e contratempos, através da imagem dessa cena de parte de uma janela que apresenta em sua transparência a imagem de moscas. Tais insetos são comumente associados à resiliência em momentos de adversidade. A propósito, Macabéa também pode ser lida sob esse prisma como “entregue às moscas”, ou seja, largada, invisível e invisibilizada numa selva de pedra, lutando pela subsistência. Assim, guardadas as devidas proporções, falar em capacidade de adaptabilidade em ambientes dos mais inóspitos das moscas – quiçá, revelando o traço maior desse ser voador – revelaria algo em comum com a protagonista de *A hora da estrela*, com sua resiliência passiva, falta de consciência, e incapacidade de lutar por uma vida melhor.

A única referência que temos no livro de Clarice a essa praga urbana é quando num diálogo tenso entre Olímpico e Macabéa, ela revela ao namorado o que aprendeu na Rádio Relógio sobre elas: “– Olhe, o Imperador Carlos Magno era chamado na terra dele de Carolus! E você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ela ia passar pelo mundo todo em 28 dias?” (Lispector, 2017, p.84).



Figura 14 – O reflexo de moscas em uma janela quebrada após Macabéa se pentear

A cena a que nos referimos na figura 14 é Macabéa, em mais um dia de trabalho, preparando-se para sair. O lugar onde moram não tem espelho, apenas uma janela que reflete. Assim, as moscas logo ao lado refletiriam essa questão da sobrevivência inóspita nas entrelinhas. Dessa maneira, a imagem suscita estar dialogando e corroborando com a ideia de Barthes (1984, p. 16) “uma foto é sempre invisível”, isto é, o objeto captado é sempre interpretado, e por isso, poderia ser tido como um ato “cego”.



Figura 15 –Macabéa penteia seu cabelo diante de uma janela

Quanto ao narrador Rodrigo S.M., presumivelmente ausente no filme ter sido responsável por capturar em sua mente e imaginação criativa de literato a ‘fotografia muda’ de Macabéa, compreendemos que a condição feminina, notadamente a nordestina, com ares de subalternidade, é recolocada no filme com uma imagem que não foge à idealizada nas páginas, visto que assim os traços da personagem refletem que foi construída a partir do ideal feminino de seu contexto de produção. Ou seja, o final de um catatônico¹⁷⁰ período ditatorial, cuja alienação era a marca pretendida e ansiada. O filme ilustra não apenas o reflexo de como o quadro social dos marginalizados da época não tinham voz, como também a materialização do sonho dourado de Macabéa em se tornar estrela de cinema, conquistando o direito de existir e se sentir pertencida ao mundo ao seu redor. A respeito da ditadura militar e seu reflexo no cinema, a especialista em Clarice, Gleyda Aragão, comenta o quadro social do período da seguinte maneira:

Na década de 1980, período da realização de um dos filmes analisados nesta pesquisa, o cinema brasileiro continuou sua caminhada com a bem-sucedida participação em festivais (nacionais e internacionais), angariando prêmios importantes. No entanto, ele se afastou, tanto estética quanto estilisticamente, da estética da fome e buscou a profissionalização. Também nesta década, a origem dos diretores foi tornando-se diversificada, emergindo três focos principais de produção: São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Os filmes deste período se apresentam nos moldes estadunidenses, ou seja, trata-se de um cinema com enfoque mais urbano, com tramas mais personalistas. Nesse contexto de crise e de mudança social (fim da ditadura e início da abertura política), podemos destacar como adaptações literárias mais conhecidas e premiadas na época: *Inocência* (1983), baseado na obra de Visconde de Taunay, *Memórias do cárcere* (1984), da obra homônima de Graciliano Ramos e *A hora da estrela* (1985), já citado anteriormente (Aragão, 2019, p. 44).

¹⁷⁰ É digno de nota, a fim de não soar como um termo insólito, que adotamos a palavra “catatônico” para referir-se ao período de ditadura no Brasil como uma imagem poética similar ao transtorno neuropsiquiátrico tido pela Medicina como marcado por alternância do comportamento motor com relação às alterações instáveis do ambiente que leva o sujeito a ficar imóvel e apático. Com relação ao período de tirania, descreve-se à sensação de impotência diante da violência e da censura instalada por esse regime.

À luz da citação dessa estudiosa, ratificamos a consciência de que o livro adaptado para as telas traz reflexos de suas circunstâncias histórico-sociais, quando opta por não trazer a fome para o centro do debate, mas voltando-se para o êxodo de retirantes nordestinos que ansiavam por tempos auspiciosos.

Assim, ao fim deste tópico, percebemos em três cenas flagrantes da construção feminina da jovem Macabéa, uma sonhadora em ser estrela de cinema, cujo corpo grita em silêncio pela resistência. Vimos que há uma invisibilidade quanto à tentativa de apagamento de sua pessoa, que permanece mesmo na tradução para imagem, mas que há, também, uma dialética posta em xeque quando é buscado tornar visível sua estranha e ao mesmo tempo familiar figura, ao mesmo tempo que resguarda sua imperceptibilidade até a hora de sua morte. Com esse fato, possui alto grau de semelhança com seu texto de origem, possibilitando seu reconhecimento como um texto traduzido.

5.1.1 A Macabéa fílmica por meio da música

“Não, eu não teria vergonha de dizer tão claramente que quero o máximo – e o máximo deve ser atingido e dito com a matemática perfeição da música ouvida e transposta para o profundo arrebatamento que sentimos” (Lispector, 2020a, p. 255)¹⁷¹.

Nesta subseção buscamos apresentar a correspondência entre a figura da Macabéa literária e fílmica pelo aspecto musical presente em ambas, a fim de trabalhar o recurso da intertextualidade por esse quesito, que parece explorar a profundidade da composição poética sobre sua construção, em sua dimensão apagada e irreconhecível.



Figura 16 – Macabéa diante do espelho toca o próprio rosto

Para alcançar nosso objetivo, escolhemos uma cena única do filme por conta dela dar conta de condensar o critério, que seguimos no enalço, a invisibilidade. Trata-

¹⁷¹ Trecho de “Autocrítica no entanto benévola”, de Clarice Lispector, em *A descoberta do mundo* (2020a, p. 255).

se da cena do espelho, diluída ao longo da produção clariciana, e acreditamos que há uma metáfora insólita para tratar dessa questão, uma vez que a música não é tão recorrente na película de Suzana, como aponta Kunz (2003):

A narrativa fílmica se caracteriza pela tímida presença da música e dos ruídos, sendo marcada pelo silêncio. Com isso, o enunciador fílmico busca uma correspondência com o perfil da protagonista, que não tem o hábito de manter longas conversas e convive com sua quase - incomunicabilidade, reforçando, mais uma vez, o universo simplório em que ela vive (Kunz, 2003, p. 62).

Trazendo para o centro do debate Chiappini (1996, p. 66), que entende o fenômeno mais característico da autora literária “como é típico de Clarice, aqui também há lugar para a epifania – “a hora da estrela” (...)”, compreendemos que o filme também toma para si essa missão quando traz um aparelho musical para estar frente a frente na cena do refletor de imagem. Segundo essa autora, a fotografia fílmica em questão apela para o espelho como reflexo de uma metáfora insólita, junto à ideia de ferrugem, para fazer entender que há em seu rosto jovem um intento em se reencontrar com sua imagem desaparecida.

Por seu turno, Rodrigo S.M. escreve a história de Macabéa no livro acompanhado por uma constante dor dentes e pela música, sendo o instrumento musical utilizado nessa cena de Macabéa frente ao espelho, e em praticamente todas as cenas da obra, o tambor simbólico para suscitar a hora da morte da protagonista¹⁷². Vejamos a passagem literária:

Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo rufar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história – de súbito cessará o tambor. Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intetrocamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física (Lispector, 2017, p. 56).

Em outro trecho, logo a seguir, é destacado o momento em que se dá tal cena. Trata-se do contexto em que ela é avisada de sua demissão. Sua imagem não ser refletida no espelho com efeito sonoro tanto no filme como no livro destacam a intenção de criar uma aura de suspense:

Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara todo deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um

¹⁷² Cf. SOUZA, Patricia. La costruzione dell'ora della morte di Macabéa attraverso la musica. In: VIEIRA, Matheus Silva; NUNES, Simone Lopes de Almeida; FERRANDO, Andrea. (Org.). **Leituras em contraponto: literaturas em diálogo**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023, v.1, p. 194-204.

palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem. (Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha. Se der para me entenderem, está bem. Se não, também está bem (...)) Quando era pequena sua tia para castigá-la com medo dissera-lhe que homem-vampiro – aquele que chupa sangue da pessoa mordendo-lhe o tenro da garganta – não tinha reflexo no espelho (Lispector, 2017, p. 58-59).

Além da referência ao tambor, as páginas literárias claricianas declaram que há uma figura masculina com um instrumento de cordas erudito acompanhando o desenrolar da estória, e que este é simbólico para demonstrar a vida de Macabéia cercada pela aura da morte¹⁷³, mas este trecho não entra para o filme, embora seja relevante destacar sua importância literária:

Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina. A sua cara é estreita e amarela como se ela já tivesse morrido. E talvez tenha (Lispector, 2017, p. 57).

Em outro trecho das páginas de *A hora da estrela*, o espelho deflagra novamente a invisível Macabéia, ironicamente:

Ela nascera com maus antecedentes e agora parecia uma filha de um não-sei-o-quê com ar de se desculpar por ocupar espaço. No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto. Em Alagoas chamavam-se “panos”, diziam que vinham do fígado. Disfarçava os panos com grossa camada de pó branco e se ficava meio caiada era melhor que o pardacento. Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. De dia usava saia e blusa, de noite dormia de combinação. Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era morrinhento. E como não sabia, ficou por isso mesmo, pois tinha medo de ofendê-la. Nada nela era iridescente, embora a pele do rosto entre as manchas tivesse um leve brilho de opala. Mas não importava. Ninguém olhava para ela na rua, ela era café frio (Lispector, 2017, p. 60).

Ao fim deste subtópico percebemos que demonstramos uma reflexão sobre o papel das referências musicais na construção da história de vida e morte de Macabéia, observando essas menções como caminhos estratégicos para que se compreendesse que a morte sempre sondava a personagem protagonista. Evidenciamos, portanto, que entender as referências a instrumentos musicais na narrativa novelesca clariciana, como o violino e o tambor, representam a construção da morte da personagem Macabéia.

Além disso, notamos que a morte dessa protagonista parece realmente se delinear pela menção às referências a instrumentos musicais como uma trilha incidental de cinema, que marca uma cena com tons de melancolia, alegria, tristeza e outras conotações já desde o livro. Percebemos na análise que estudar as referências musicais

¹⁷³ Cf. KUNZ, Marínes Andrea. *A hora da estrela: espelho contra espelho*. In: SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). **Narrativas Verbais e Visuais: Leituras Refletidas**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 43-65.

implicou focar o trajeto de invisibilidade de Macabéa até o estrelato, através da morte, na qual a regência musical tem um papel fundamental por permitir antever seu desfecho fatídico.

5.1.2 A Macabéa fílmica e seu figurino

“E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: (...) vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível - arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível”(Lispector, 2020d, p. 39)¹⁷⁴.

Nesta outra subseção versamos sobre a análise do figurino da Macabéa fílmica, apoiando-se no delinear traçado na versão literária para montar e entender a transfiguração para o sistema fílmico. A partir do esquadrihar desse elemento importante para a linguagem visual, acreditamos que contemplamos a identidade visual da obra.

Kunz (2003) vê que as vestimentas que a personagem em questão coloca sobre o seu corpo revelam sua inadaptação ao mundo, mas não só, elementos satélites, como suas mãos mal cuidadas, entram no rol:

Os aspectos visuais do vestuário que recobre o minguado corpo da datilógrafa também não favorecem a moça: sob as saias, ela usa meias, traduzindo sua não-adaptação. Roupa puída, estranho penteado, unhas vermelhas, sujas e roídas constroem, a partir da ocularização do enunciador fílmico, a imagem de uma intrusa, que não se ajusta ao meio em que vive (Kunz, 2003, p. 52).

Partindo para a análise do filme observando isso, em um dos diálogos entre Olímpico e Macabéa, percebemos que a personagem principal é descrita como uma mulher pouco atrativa sexualmente, longe do ideal masculino de arquétipo feminino da *femme fatale*. A falta de traquejo para a faceirice, - nada explorava coquetismo em sua vida, é dita numa fala da versão fílmica, bem similar ao livro, partindo do namorado da protagonista:

Olímpico: Viu, Macabéa, a cara é mais importante do que o corpo. Sabe por quê? Porque a cara mostra o que a pessoa tá sentindo lá dentro. Por exemplo, você tem cara de quem não comeu e não gostou. Eu não aguento cara triste. Vê se muda de expressão pelo menos uma vez na vida.

¹⁷⁴ Trecho do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (2020d, p. 39).

Percebemos que, ao longo do filme, as roupas selecionadas para vestir a atriz Marcélia Cartaxo revelavam muito sobre o momento de vida de Macabéa. Notamos que esse item narrativo poderoso conta muito face à personalidade dessa personagem. A paleta cromática predominante da protagonista da película *A hora da estrela* parece ser as cores bege escuro e tons de marrom, revelando, por vezes, uma aura sombria pelas escolhas matizantes desprovidas de luz. O cinza também aparece algumas vezes, seja como blusa ou como saia. Para esse momento de análise, inclusive, não adicionamos uma observação para a cor gris, uma vez que ela assumirá presença na próxima seção na parte de cenários, posturas e gestos da personagem de *A hora da estrela*. Mas, há dois momentos em que o azul aparece em dois tons: marinho e celeste. Nos fotogramas que analisaremos a seguir, veremos o contexto de situação da cena.

Para início, falar sobre o marrom é, de certa maneira, se referir a uma cor subestimada. De maneira subliminar, essa é uma cor que não existe na tabela de cores, e isso é emblemático e pode ser associado a Macabéa. O marrom é uma versão escura da cor laranja sem saturação. A peça a seguir, presente na figura 17, traz uma roupa que comunica, silenciosamente, a quase impossibilidade de se enxergar o corpo de Macabéa nessa cena em plano geral, pois a cor de sua blusa chega a se confundir com as das pastas do lugar no qual trabalha. Praticamente, essa cena é tida por nós como uma camuflagem da personagem nesse ambiente, uma vez que essa personagem é pouco valorizada em seu meio profissional de datilógrafa. Ganhando pouco e sem perspectiva de se desenvolver em sua carreira laboral, é possível enxergar nessa cena, sem diálogos, a mensagem de solidão em torno do trabalho, pois não há ninguém nesse recinto e, por consequência, ela acaba não chamando a atenção de ninguém.



Figura 17– Macabéa datilografa na máquina de escrever

Para este trabalho, enquadrámos o figurino de Macabéa como recatado. Ou seja, ela se veste com modéstia e muita simplicidade, tendo em vista seu baixo poder

aquisitivo. Uma cena em específico do filme ilustra tal fato quando no início da labuta para mais um dia, Macabéa e as outras Marias da pensão acordam. A câmera, num clássico plano americano, mostra uma delas se levantando e seus seios expostos à tela um pouco antes de colocar seu *soutien*. A protagonista de *A hora da estrela*, inesperadamente, não se levanta para colocar sua roupa, pois ela fará isso em sua própria cama, debaixo do lençol. Vejamos o diálogo a seguir, capturado pela figura 18, em que se confirma isso:

Maria: Que é isso Macabéa? Cê se trocando aí dentro...

Macabéa: Eu tô acostumada me trocar aqui debaixo. Minha tia me ensinou.

Maria: Aff...Maria!

A conversa e a performance que se apresentam nessa cena demonstram que Macabéa tem vergonha de expor seu corpo feminino, ainda que diante das outras garotas. Notamos uma educação conservadora, em que a parente que a criou. Sua tia podou sua sexualidade, a ponto de causar estranhamento para as coabitantes daquele humilde quarto de pensão. Preservar seu corpo dos olhos alheios seria também uma maneira de sobrevivência para proteger sua privacidade e intimidade pessoal.



Figura 18 – Macabéa trocando de roupa debaixo do lençol

No mesmo momento de cena, quando dessa vez Macabéa se levanta, a personagem vai arrumar seus cabelos diante da janela do quarto de pensão onde mora. Dificilmente, seus cabelos curtos surgem soltos, são quase sempre presos a uma fivela ou algum outro adereço afim para essa finalidade. Em plano americano, em que seu corpo é mostrado da cintura para cima, percebemos que seu vestido simples na cor azul escuro não tem a pretensão de mostrar sua silhueta de corpo estreito. Vejamos a figura 19.



Figura 19 – Macabéa penteia o cabelo

Essa cena, sem diálogos, parece demonstrar um pouco dos detalhes do cotidiano da jovem e desamparada Macabéa. A simplicidade para se arrumar, mostrando-se pudica para não expor seu figurino sendo posto em cena, suscita a ideia de que quer se acentuar a invisibilidade, inclusive a falta de um espelho (tendo apenas o recorte de uma janela do reflexo de vidro e, por conseguinte, uma imagem deformada) parece ser o aviso para a falta de enquadramento na vida. Num diálogo perturbador entre ela e o namorado Olímpico, a seguir, é possível verificar Macabéa se mostrando espantada com sua própria imagem diante do mundo:

Olímpico: Por que você não fala de você?

Macabéa: Eu?

Olímpico: Por que esse espanto? Gente fala de gente.

Macabéa: Ah, mas eu não acho que sou muita gente.

Olímpico: Se você não é gente, que que você é então?

Macabéa: É que eu ainda não tô acostumada.

Olímpico:— O quê? Não se acostumou com o quê?

Macabéa: É que eu não sei explicar. Será que eu sou eu?

Olímpico:— Olha, eu vou embora. Eu vou me embora porque você não tem é jeito.

Macabéa: E o que que eu faço pra ter jeito?



Figura 20 – Macabéa no provador em seu vestido azul idílico

Por fim, apresentamos uma das últimas cenas do filme. A Macabéa fílmica, nesse contexto da figura 20 caminha para sua morte, pois será atropelada. A “saude do futuro”, isto é, a vida que Macabéa sonhava ter na cidade grande, sendo uma grande artista de cinema, torna-se “real” no filme, quando ela consegue finalmente comprar o vestido azul de babados na vitrine de uma loja. Seria a morte simbolizando seu trunfo e o único meio pelo qual ela conseguiria alcançar seu objetivo seria tornando-se estrela no ato de sua morte. Essa cena sucede o momento de visita à cartomante Madame Carlota. Nesse átimo, ao final da consulta vaticinadora e auspiciosa de futuro, a adivinha diz algo que para muitos estudiosos é uma falha profetizadora: “Vejo uma luz, um brilho...não, não uma estrela brilhante”. Para nosso entendimento, filosoficamente falando, há um erro, sim. Porém, sob um ponto de vista espiritualista e simbólico, houve um acerto porque, de fato, haveria uma metamorfose no seu modo de viver a partir dali. O desfecho da morte ironicamente traz a vida, e Suzana Amaral promove essa ideia ao espectador, mostrando que a mudança para outro nível de dimensão, ou seja, do plano terreno para o celestial, traria boas novas, através de uma espécie de devaneio em que se abrem as cortinas de sua mente para uma nova vida.

O fim deste tópico nos ensina que vestir no cinema é uma arte de demonstrar a personagem Macabéa fílmica, dando ênfase a seu perfil desinteressante e simplório. Com isso, percebemos que o figurino também contribui para a representação da sua pequenez, que escapa à vista, para ser identificada dessa forma. A epígrafe que abriu esta seção já tencionava sinalizar esse teor de invisibilidade, marcada através das vestimentas selecionadas para compor a Macabéa fílmica, uma das poucas cores que fogem do espectro visível do fenômeno arco-íris ao olho humano. A sóbria cor marrom a qual fizemos referência denota vestes que contribuem para acentuar a solidão e a invisibilidade dos olhos alheios, pela razão de ser um não cromático. Mas, não isso apenas. Concluímos

que Macabéa não utiliza o marrom, mas similaridades dessa cor, como o cinza e azul marinho, as quais possuem ausência de luz e, por conseguinte, suscitam apagamento, uma vez que somente podemos ver cores quando providas de luminosidade. E, paradoxalmente, mostramos que sua presença, de tão familiar, passa a ganhar ares de estranhamento, tanto no livro como no filme, sob a perspectiva benjaminiana. Entendemos que o figurino não constitui um acessório, mas uma face complementar dessa personagem, despertando uma imagem sombria e desconhecida para ela mesma.

A partir de agora, iremos para a última abordagem da Macabéa fílmica, a partir de seu comportamento cinematográfico. Desta feita, já percebemos o filme adaptado, embora se distinga da obra-fonte, representando uma leitura ressignificada, estabelecendo diálogos intertextuais. Quando se resolveu abordar a indumentária da personagem, estivemos preocupados em mostrar o impacto dramático e patético de sua triste figura.

5.1.3 A Macabéa fílmica: cenários, posturas e gestos

“Ficarei perdida entre a mudez dos sinais? Ficarei, pois sei como sou: nunca soube ver sem logo precisar mais do que ver. Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse - mas enxergasse o quê? um triângulo mudo e incompreensível” (Lispector, 2020d, p.19)¹⁷⁵.

Neste último subtópico, analisamos o comportamento da protagonista de *A hora da estrela* dentro dos espaços, para a colaboração da construção da Macabéa fílmica pelo critério, como feito até então, da invisibilidade, haja vista este aspecto direcionar para a composição da representação do objeto no texto cinematográfico.

A cidade de São Paulo, pano de fundo para as ações de Macabéa, guarda semelhança com a metrópole Rio de Janeiro referenciada no livro. A primeira cena que trazemos para análise é a protagonista de *A hora da estrela* no contexto em que conhece seu futuro namorado, Olímpico. O espaço público em questão é uma praça. O profissional lambe-lambe está como uma figura sintomática que sinaliza a cidade paulista dos anos 80. O fotograma selecionado traz a personagem passando na frente da câmera, na hora da retirada da fotografia de Olímpico. O diálogo que se apresenta a seguir apresenta o ríspido moço e o trabalhador da praça debochando de sua atitude anormal, mostrando, mais uma

¹⁷⁵ Trecho do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (2020d, p. 19).

vez, a ingenuidade presente em Macabéa devido a sua incapacidade de se dar conta de que está ali atravancando o caminho de terceiros:

Lambe-lambe: Ô, menina, sai da frente da minha câmera. Parece que é cega.
Olímpico: É cega!



Figura 21 – Macabéa passa diante de lambe-lambe na hora da foto de Olímpico

Em outra situação, apresentamos a sexualidade em Macabéa que, mesmo virgem, possuía seus desejos lascivos latentes. Aqui, é mais um traço de invisibilidade, pois, é uma experiência dela que não é notada. Ela é que, nos momentos solitários, em que ninguém a está vendo, toca seu miúdo corpo que arde não para fora, mas para dentro. A simbologia que o livro usa para falar disso é associá-la ao capim: “A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol” (Lispector, 2017, p. 61). Vejamos que essa referência de tom poético a esse tipo de planta rasteira de qualidade inferior, que chega a ser insólita, é inteligentemente utilizada por Clarice, por nossa interpretação entender que resume a condição social, econômica (de uma excluída e marginalizada) e erótica em que se encontrava a personagem principal de *A hora da estrela* por demonstrar uma potência do desejo, ainda que oculta. Essa vegetação, cuja pequenez é praticamente não perceptível nos lugares onde se localiza, costuma sobreviver em solos diversos de pouca ou alta fertilidade, desde que o clima seja predominantemente acalorado, pois sua capacidade de adaptação é surpreendente.

Ainda sobre esse tônica, vejamos a figura 22, em que se aponta um momento em que Macabéa, sozinha, consegue saciar a sua “fome nas entranhas”, claricianamente falando. Percebemos que a sexualidade recalcada da jovem, cuja educação partiu de uma tia beata puritana e moralista, não consegue ser apagada. Para uma cena pintada para as telas, Suzana Amaral escolhe trazer um ambiente escuro provavelmente para denotar solidão e, sobretudo, causar uma aura da masturbação que precisa ser feita, mas, às escondidas. Apesar do fato de o livro trazer elementos que buscam induzir que Macabéa

é um ser assexuado, ao dizer que tinha ovários murchos e não tinha passado por floração (tal qual capim), não podemos esquecer que o livro, contraditoriamente, explicita a sensualidade excêntrica da protagonista de *A hora da estrela*:

Macabéa, esqueci de dizer tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério. Havia, no começo do namoro, pedido a Olímpico um retratinho tamanho 3x4 onde ele saiu rindo para mostrar o canino de ouro e ela ficava tão excitada que rezava três pai-nossos e duas ave-marias para se acalmar (Lispector, 2017, p. 88).

A partir dessa passagem da narrativa, deduzimos que intuitivamente e instintivamente a sexualidade feminina se manifesta, mesmo que a educação sexual não lhe tenha sido apresentada. Havia, por assim dizer, uma ingenuidade intelectual em Macabéa, isto é, um não-saber devido à sua tia que a criou sempre castigá-la quando eventualmente vinha perguntas: “A menina não perguntava por que era sempre castigada mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida” (Lispector, 2017, p. 61).

Figura 22– Macabéa toca o próprio corpo na busca por satisfazer-se sexualmente



É cabível dizer que há pouca aceitação da libido por parte da própria Macabéa quando, após o ato que protagoniza, dando a si mesma prazer, percebemos o ato de se benzer logo em seguida. Isso parte de uma pouca aceitação social, quando o sexo feito de maneira solitária por parte das mulheres é reprimido, fruto, provavelmente do desconhecimento a respeito da sexualidade feminina que deve ser buscada para autoconhecimento do próprio corpo. Além disso, existe o entendimento de que a atividade sexual deveria ser encarada sem os invólucros da religiosidade de ótica pecaminosa, em detrimento de uma filosofia clariciana, que defende a inocência e a infantilidade que há nesse ato, pois é lá que o corpo é instigado (sozinho ou não) para chegar ao céu do delírio do prazer, despido, portanto, de uma imagem de malícia e maduro. Lembrando que esse

era o único estado de êxtase à disposição da jovem Macabéa por não ter parceiros afetivos-sexuais em sua vida.

Assim, a fotografia que se apresenta destaca Macabéa que biologicamente falando é alguém, porém, contrariamente, no sentido filosófico é ninguém. O pensamento barthesiano nos diz isso ao afirmar que todo registro seria invisível, combinando com a filosofia de São Tomás de Aquino, quando projeta sua visão de que o ser das coisas é limitado, vindo, portanto, da própria essência. Para simplificar o entendimento, isso significa dizer que quando algo existe para o mundo consiste numa extensão do que há dentro de si, tendo a capacidade de ser identificado por olhares alheios. Ou seja, o que vejo de uma imagem é seu ser e não sua essência, pois essa é incapturável por qualquer lente humana. Assim, sob essa perspectiva, ter uma foto é estar diante sempre da aparência e não sua essência.

Partindo para a análise do próximo fotograma, temos a figura da Macabéa fílmica diante de sua máquina de escrever, no momento em que se come um cachorro-quente, comida consumida frequentemente por ela. Aqui, percebemos um pouco dos maus hábitos da jovem Macabéa, que sempre sujava os papéis por ela datilografados, pois sua fama era a de que “errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel” (Lispector, 2017, p. 58). Quando o narrador literário projetou para os leitores uma Macabéa desajeitada – uma leitura que ele havia adivinhado – Suzana Amaral buscou cenas como essa da figura 23 para mostrar ao espectador o consumo desse alimento, de natureza *fast food*, comportando traços dessa personagem simples e ao mesmo tempo complexa. Ela come apenas esse item com a desculpa de que é barato, em detrimento do seu maior sonho de consumo alimentar que é goiabada com queijo. Se analisarmos pela imagem do pão com salsicha, o corpo de Macabéa possui uma associação analógica com esse próprio sanduíche, uma vez que também o é fino e longo. Mas não só. Percebemos que há uma monotonia em seu cotidiano, o não ter a possibilidade de buscar algo diferente, mostrando a condição socioeconômica que a desfavorece dentro do meio social em que vive. Quando na narrativa fílmica Glória sugere a Macabéa consumir carne bovina para robustecer seu tipo físico de magreza esvoaçante, percebemos que a ela somente é possível ter os restos desse alimento composto de salsicha, que nada mais é que um produto cárneo embutido em processo de produção industrial. Resumindo, a salsicha consiste num subproduto de carne, tão invisível quanto a personagem de *A hora da estrela*.

O retrato de Macabéa, por esse viés, simboliza e reflete através dessa cena o seu não direito a ter acesso ao que há de melhor, e por ter sua figura associada a algo que é sempre achado nas ruas (não esqueçamos que Macabéa é uma fotografia de rua). A salsicha é uma proteína de baixo custo, que representa visualmente a única porta de saída para consumir carne, ainda que por via bem oblíquas. Semelhante a uma salsicha essencialmente triturada, a inocência de Macabéa é tal qual, ou seja, é discriminada, diminuída pelos que a rodeiam. Na cena abaixo, ela recebe o aviso prévio de demissão de seu trabalho no escritório e pede desculpas por eventuais aborrecimentos naquele lugar em que prestava seus serviços. Acontece que a personagem em referência é um sujeito massacrado, diminuído, como aquele pão amassado que tem em suas mãos. Ela, em nenhum momento, apresenta um sintoma de rebeldia ou revolta, pelo contrário, é resignada nesse contexto.

Percebemos, também, que nesta fotografia do filme Macabéa está em segundo plano, pois quem está à sua frente é seu instrumento de trabalho, no caso, a máquina de datilografar textos. A pouca iluminação em cena nesse ambiente parece contribuir para suscitar o apagamento que há em torno dela, anulação de sua existência parca e insignificante.



Figura 23– Macabéa come cachorro-quente no escritório

Seguindo para a análise da próxima cena selecionada, o fotograma da figura 24 apresenta Macabéa em outro cenário, dentro de um metrô lotado. Na ocasião, dois moços falam e parece nem notarem a presença dela ali, no meio deles. Essa ambientação e esse momento foram uma criação da própria Suzana Amaral, uma vez que no livro não temos referência a esta parte da história. O metrô é praticamente sinônimo de lazer, de fuga do cotidiano massacrante de Macabéa, sabemos que para ela aquele passeio breve e efêmero é poético em sua essência. Nesse momento, o enquadramento praticamente se dá num plano próximo ao plano geral, uma vez que mostra as personagens e o ambiente lotado. Macabéa, nesse momento, apresenta mais uma vez o desejo sexual por buscar

tentar sentir o odor daqueles sujeitos que a cercam. Não à toa, a cena seguinte traz a cena da masturbação já aludida nesta seção, ocasionada por essa lubricidade surgida aqui.



Figura 24 – Macabéa em um metrô lotado



Figura 25- Macabéa reparando o odor viril

no meio de dois rapazes que dialogam

Assim, nesse recorte de narrativa fílmica é ilustrada a busca por prazer de Macabéa em meio à sociabilidade que uma lotação de metrô proporciona, porém, sua inadequação social a impedia de se relacionar com homens, ainda que furtivamente. Assim, o encontro desses seres marcaria uma metáfora dos desejos tímidos e reprimidos face ao prazer sexual dessa personagem.

Em outra situação, dessa vez, com Macabéa em estado de abandono – preterida por seu arrogante ex-namorado Olímpico – apresentado na figura 26, temos um gesto bem simbólico da figura desajeitada dessa personagem através do uso de batom avermelhado. De início, há que se associar automaticamente ao anseio desse ser ficcional em projetar a figura da star do cinema Marilyn Monroe em si mesma. Esse é um momento importante na narrativa fílmica por apresentar uma ambiguidade: a busca pela superação da dor, através de um item popular da maquiagem feminina e o fracasso nesse intento. O espectador se dá conta de que a música de teor fúnebre, com uso de trombone na construção dessa cena, demonstra não a morte de Macabéa, mas o luto que praticamente toda dor ocasiona aos seres que amam quando se separam. Em seguida, esse mesmo som ecoa na cena em que a personagem vai ao espelho enferrujado do banheiro do escritório e pinta os lábios de maneira desordenada, deixando sair cor para o lado de fora de seus lábios pouco carnudos. Percebemos que a roupa que veste nesse dia também conversa com a situação, pois trata-se de um dia, simbolicamente falando, cinza para ela. A maquiagem, portanto, é abordada aqui por Suzana Amaral como uma máscara para esconder a dor, projetando uma imagem de superação. Acreditamos que essa opção de

construção cênica tenha a ver com a filosofia de Clarice, quanto ao ato de escolher a própria máscara como primeiro ato que parte da própria vontade do humano. Nesse sentido, a diretora do filme *A hora da estrela* escolhe uma referência que há, de fato, no livro e avulta no cinema esse detalhe que é pequeno, quase que imperceptível na narrativa literária, para diálogos intertextuais com outros elementos do universo clariciano.



Figura 26 – O batom desengonçado de Macabéa

O próximo fotograma a ser analisado é a figura 27. Nele, trazemos uma cena de deslocamento em que Macabéa no filme apresenta-se para o espectador em um plano geral, ou seja, podemos ver a personagem e o entorno dela, o espaço. A interpretação que temos dessa imagem refere-se à tradução da “cidade toda feita contra ela”. De maneira subliminar, acreditamos que essa foi a maneira poética escolhida para trazer Macabéa andando pelas ruas da cidade grande e sua pequenez. As pessoas que aparecem nessa cena, no viaduto, andam todas na contramão, ou seja, em um sentido contrário ao dela.



Figura 27– Macabéa, na contramão, em um viaduto

Ainda sobre a análise da única cena de deslocamento de Macabéa¹⁷⁶ pela cidade, no filme, percebemos que apresentá-la ao espectador impacta como elemento que possibilita a observação acurada das ideias que o livro e o filme buscam transmitir. É interessante notar que, obviamente, a personagem em referência não podia andar no meio do viaduto junto aos carros, mas sim pelos cantos, porém, nas entrelinhas, acreditamos que tal escolha poética tenha visado demonstrar a condição de marginalização em que se encontrava, tanto que, mais adiante, esse mesmo chão de asfalto, que a protagonista pisa nesse momento, será igualmente o palco de desfecho de sua vida, quando é atropelada por um automóvel cujo símbolo é uma estrela de três pontas, uma Mercedes-Benz. Vemos que o modo de experimentar o meio urbano, como identidade visual trazida pela tela, parece refletir a ideia em questão de “cidade inconquistável”. O viaduto representaria, por sua elevação e posicionamento estratégico, a localização acima de Macabéa, mais que isso, o espaço aqui não aparecia apenas como pano de fundo para emoldurar a personagem, mas como postula Chklovski (1973): “O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento” (Chklovski, 1973, p. 50). Ou seja, o cinema tem essa capacidade de gerar um fazer ver diferenciado de nossa visão ordinária do cotidiano.

Partindo para o próximo fotograma que trazemos na figura 28, temos uma cena próxima ao final do filme que é a Macabéa fílmica soltando seus cabelos, logo após sair da casa da cartomante Madame Carlota. É o primeiro e último em que suas madeixas são expostas para a tela. O espectador, a partir de agora, passa a ver a protagonista de *A hora da estrela* andando pela rua. Os vaticínios de sua vida promissora ditos pela vidente a deixam animada. Assim, sua pobre noção de existência ganha uma nova conjuntura e onde até então se encontrava uma mulher com uma postura mais curvada, revelando submissão feminina, agora, cedia lugar a uma postura mais ativa, em que a cabeça erguida predomina na maior parte das cenas desse momento. Seriam os primeiros passos de sua visibilidade, sendo dados ali naquele momento. A morte a rondava. Era a estrela apagada ganhando luz sendo conquistada através da mudança dos trajes, com o vestido

¹⁷⁶ É cabível observar que a menção ao “único deslocamento” de Macabéa dentro do filme é ciente de outros passeios de Macabéa no zoológico, no metrô, no Ipiranga, por exemplo. No entanto, destacamos que levamos em consideração nesse frame da película apenas o singular passeio de trânsito livre da protagonista pela cidade, sem estar precisamente se localizar em um lugar específico.

azul a que já fizemos referência trocando de lugar com sua costumeira blusa surrada marrom do escritório.



Figura 28 – Macabéa soltando seu cabelo pela primeira vez

Ao final deste tópico, percebemos que a ambientação que Suzana Amaral projetou, colocando a Macabéa fílmica em cena, parece dar pistas importantes da natureza investigada neste estudo, no caso, a invisibilidade que perpassa não apenas o social, mas sua sexualidade que é escondida debaixo dos panos. Percebemos nesta seção que o cinema analisado pela fotografia, enquanto arte de captar além das aparências, vê que a câmera trouxe um despertar para a história invisível e desconhecida de uma personagem complexa em si mesma e que a engrenagem artística da narrativa fílmica faz ver, com olhos estranhos, uma estória verossímil.

5.2 No meio da vi(d)a de Carmen e Beatriz tinha sua crucis: corpos divididos entre a cama e a mesa no cinema

“Ele criara a liberdade de ser só e de fugir dos emaranhamentos, mas cada vez mais o círculo invisível se apertava em torno dele: como nós nos comemos!” (Lispector, 2020e, p.213)¹⁷⁷.

Neste tópico analisamos as personagens fílmicas Carmem e Beatriz, buscando indícios figurativos e simbólicos dos enlaces intertextuais que ora se aproximam, ora se distanciam do ato da criação literária. Com isso, objetivamos apresentar como esses seres femininos invisibilizados se apresentam em cena dividindo-se entre gula e luxúria.

¹⁷⁷ Trecho do livro *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector (2020e, p. 213).

A introdução desse tema será amparada pela ideia de morte e sexo que tanto o conto como o filme abordam, duas questões que se entrelaçam pelo fio do tema da invisibilidade feminina que nessas narrativas é fomentado. Partimos da noção de cine pró estranhamento benjaminiana associada à noção de erotismo pelo ponto de vista de Bataille, que o entende como provar a existência do ser na vida até nessa “pequena morte”, em que corpos desejantes buscam copular com outro, a fim de nessa situação de delírio e êxtase irem além dos limites lógicos-rationais da condição humana, uma vez que, a rigor, são almas divididas, isto é, almas solitárias em si mesmas.

No filme adaptado e também no conto, sexo e comida são sinônimos porque seriam a via crucis pela qual o humano tende a passar. As duas mulheres na meia-idade, interpretadas pelas atrizes Marieta Severa e Cláudia Jimenez respectivamente, Carmem (39) e Beatriz (50), nessa cena se apresentam como personagens que sabem se dividir nas tarefas que são esperadas por elas: abrir o apetite para nutrir a fome do corpo como saciar-se também pelo sexo. Nessa cena da figura 29, temos o seguinte diálogo:

Beatriz: Oh, Xavier, a gente tá precisando de um dinheirinho para fazer umas comprinhas hoje, tá?

Xavier: Supermercado?

Beatriz: Não. É bem melhor do que comida, meu bem.

Carmem: Não fale não, Bia, tem que ser surpresa, né?

Xavier: Surpresa?

Carmem: Você nem imagina...as mil e uma noites.

A partir desse diálogo dentro dessa cena, percebemos que Carmem e Beatriz fílmicas, assim como as do livro, se encaixam na década de publicação da obra, no caso, a década de 1970 quando se popularizou no Brasil o uso da pílula contraceptiva, e o advento do divórcio, acompanhado por uma liberdade sexual que, até então, o público feminino desconhecia. A sexualidade feminina, a partir dali, conseguiria galgar passos firmes, pois a mulher também teria o direito de ir em busca do prazer. Vejamos a cena que se dá na figura 29. Quando temos pistas de que ambas as personagens em estudo estão se preparando para irem fazer compras em uma loja de venda de apetrechos sexuais para “apimentar” a relação entre os três. A referência às Mil e uma Noites, isto é, às famosas histórias árabes deixa entrever que irão criar maneiras para garantir a continuidade da vida amorosa e afetiva deles por meio de artimanhas, que cativem a figura masculina e que possam ser sedutoras através do poder da autoimagem, fazendo que possam ser vistas com maior ampliação da dimensão do desejo pelo outro. Ainda nessa cena, quando a personagem Beatriz aplica um valor maior ao sexo do que à comida,

sabemos da necessidade vital, ambos são fundamentais para a vida diária humana, ainda que não desconheçamos que é possível viver sem praticar o ato de se acasalar, diferente da carência alimentar que leva, de fato, à morte física do sujeito em pouco espaço de tempo.



Figura 29 – Carmem, Beatriz e Xavier em uma refeição

Na figura 30, temos uma corroboração da metáfora que colocamos como título deste tópico, pois cama e mesa fazem parte da composição dessa cena em referência. A relação poliamorosa é vista como algo que alimenta a vida do trisal, assim como comida e bebida são essenciais para manutenção da vida. Em uma fotografia em plano geral, percebemos uma espécie de “Dona Flor e seus dois maridos” às avessas por lembrar a capa do filme do título da obra homônima do escritor baiano Jorge Amado. O filme de José Antonio Garcia escolhe a cama como um cenário privilegiado por se tratar do espaço em que se reúnem os seus dois prazeres preferidos: comida e sexo. Nesse momento da narrativa fílmica, coxas de frango são mergulhadas dentro de um copo de leite condensado (ou creme de leite, como consta no conto) e levados à boca, com demonstrações intensas de gula e prazer. São mostrados ao espectador, portanto, dois universos completamente opostos, cama e mesa, que coabitam no conto e no filme, acentuando a alimentação como algo que transcende o simples ato de saciar a fome, atuando também na comensalidade dos sujeitos, que partilham momentos enquanto seres fisiológicos e sociológicos. Xavier, no centro da imagem, parece querer denotar o domínio sobre as duas mulheres.



Figura 30 – Carmem, Beatriz e Xavier e a comida sobre a cama

Passando para outra situação, temos na figura 31 a representação das personagens Carmem e Beatriz em um momento em que apenas as duas estão em um clima romântico. Esse momento, tanto no conto quanto na película, dá-se na circunstância em que ambas estão prestes a descobrir que há uma prostituta que também compartilha daquele amor, além delas. O conto deixa claro que as duas personagens em questão não eram homossexuais, porém, chegam a ter um comportamento lésbico quando precisavam saciar seus desejos sexuais na ausência de Xavier. A cena trazida parece pôr a invisibilidade da mulher em evidência, colocando a comida mais uma vez como fetichização, como um aperitivo de prazer. Aqui, parece existir um ponto de virada em que elas deixam de ser objetificadas e passam a ser sujeitos ativos de suas sexualidades.



Figura 31 – Carmem e Beatriz em clima romântico

No último fotograma trazido para análise neste tópico, temos a figura 32, mostrando o momento anterior ao assassinato de Xavier. Na cena, Carmem está com um facão em mãos. Ao empregar esse recurso, em que as personagens seguram esse instrumento, o diretor cria, na visão do espectador, um efeito de simbiose comida e sexualidade. A partir dali o desejo carnal dos corpos se converte em anseio pela morte, na qual o corpo de Xavier assumirá um outro significado, o de um cadáver. Ironicamente, o leito de amor se converte em leito de seu falecimento. A descoberta da relação

extraconjugal põe fim à vida do bígamo, porém, acaba dando visibilidade às essas mulheres confinadas e submissas a esse marido, numa posição subversiva, no entanto, ainda com ares do patriarcado. O conto e o filme, trabalhando a problemática da heteronormatividade normativa ou heterossexualidade compulsória, isto é, tomando a relação homem e mulher como padrão único de matrimônio é posta em xeque. Vale resgatar que o drama entre os três começa quando uma marca de batom na roupa de Xavier é reconhecida e depois ocorre uma série de lamúrias e pedido de desculpas, sem êxito. A partir disso, haveria uma greve de sexo e por comida, pois elas enquanto vítimas passariam a ocupar agora papéis hegemônicos em que deixariam de lado os desejos de “seu homem” para alimentar um outro, o da vingança.



Figura 32– Carmem e Beatriz prestes a assassinar Xavier

Encerramos nesta seção a busca por demonstrar as construções fílmicas das personagens Carmem e Beatriz enquanto seres invisibilizados. Para tanto, partimos da ideia de cinema como revelação de tudo aquilo que pode ser percebido pelo sensorial do cine pró-estranhamento de Walter Benjamin, cunhado para este estudo. A partir disso, acreditamos que determinamos a maneira como os corpos femininos da tela se articulam ao livro para além de sua objetificação sexual para satisfazer os desejos de Xavier, sendo elas corpos que também atuam como dominantes quando o devoraram como prazer carnal e, ao fim e ao cabo, como deleite sádico. O modo ativo de ser corpóreo em ambas parece profanar o papel conciliatório da corporeidade para experienciar a relação intrínseca comida e sexo. Mais que isso: destacando seus estilos de vida que subvertem os modelos heteronormativizados de relações afetivas.

5.2.1 Carmem e Beatriz fílmicas por meio da música

“E certos lugares do jardim tão secretos, tão de olhos quase fechados, secretos como se tivessem

água oculta. O ar era umidamente brilhante como pó quase brilhante. E se alguém corria para a frente sem força sentia imperceptivelmente quebrarem-se setas invisíveis, frágeis e frígidas, e o ar vibrava nos ouvidos fino, nervoso, inaudivelmente sonoro. Procurava cerrar de novo os olhos e possuir mais uma vez a surpresa” (Lispector, 2021, p.41)¹⁷⁸.

Apresentaremos nesta seção uma referência musical específica que o filme de José Antonio Garcia trouxe para o audiovisual. Exploraremos como esse elemento poeticamente teria sido trabalhado no desenho das invisibilidades das personagens Carmem e Beatriz fílmicas de modo a fazer ver a representatividade de suas condutas.

O objetivo deste tópico será alcançado a partir da análise de uma única cena da película em questão. Trata-se da cena das personagens em estudo, escutando e cantarolando uma música na cozinha, e acreditamos que haja uma metáfora visual para tratar da invisibilidade delas nesse momento único no filme.



Figura 33– Carmem liga o aparelho Figura 34- Carmem e Beatriz na cozinha ouvindo rádio

O leitor do livro se depara com uma referência ao compositor austríaco do século XIX em um momento em que elas planejam o assassinato de Xavier na seguinte passagem: “Ligaram o rádio de pilha e ouviram uma lancinante música de Schubert. Era piano puro. Carmem disse: — Tem que ser hoje” (Lispector, 2020h, p.24). No filme, essa cena é construída de modo a surgir a música “Ave Maria”, de Dalva de Oliveira, uma composição de Vicente Paiva e Jayme Redondo datada de 1951. Estudando um pouco da letra, percebemos que há uma súplica para que a Virgem Santa possa rogar, com sua benevolência ímpar, para abençoar todos os filhos de Deus que se reconhecem como pecadores. Essa reprodução musical da Época de Ouro do rádio, por meio da radiofonia no lugar da música clássica, provavelmente impactaria mais na cena fílmica, representando não apenas um apelo de religiosidade das personagens, mas a confiança –

¹⁷⁸ Trecho do livro *O Lustre*, de Clarice Lispector (2021, p.41).

ainda que inconscientemente – de que as crenças cristãs não ficam comprometidas à condenação e não são alvos de julgamento.

Nesse momento de cena, Carmem corta a cenoura enquanto canta, com veemência, e Beatriz prepara um frango para os três no mesmo tempo em que lê uma fotonovela, gênero narrativo em revista muito popular entre as décadas de 50 e 70. Nesse momento da canção é mencionada as seguintes falas:

Carmem: Ave Maria

Nos seus andores

Rogai por nós

Os pecadores

Abençoi essas terras morenas

Seus rios, seus campos e as noites serenas

Abençoi as cascatas

E as borboletas que enfeitam as matas

Ave Maria

Cremos em vós

Virgem Maria

Rogai por nós

Beatriz: Jorge, o que vai ser de nós?

(Risadas das personagens)

Com essa cena em vista, acreditamos que temos o seguinte: uma música é um recurso expressivo dentro de uma construção cênica, uma vez que ela pode evocar uma interpretação que pode ser trazida à tona por meio dessa canção escolhida. Na linguagem audiovisual, o elemento sonoro consiste numa ferramenta indispensável para que se articule harmoniosamente o espírito de cena ao da personagem.

No livro, o adjetivo “lancinante” parece proporcionar um prenúncio do que acontecerá com o corpo de Xavier no desenlace da estória. Embora não se saiba o título da música schubertiana¹⁷⁹, é gerada uma sensação aflitiva acompanhada por pontadas intensas cujo efeito é análogo, figurativamente falando, a lâminas que cortam a alma do sujeito. Em outras palavras, a não capacidade de ouvir pelo leitor é remediada quando a introdução do termo qualificador destaca que o instrumento laminado violino

¹⁷⁹ A canção escolhida pelo narrador clariciano do conto “O corpo” provavelmente não foi uma escolha aleatória. Isso porque Franz Peter Schubert (1797-1828) é conhecido no cenário musical erudito por composições que comunicam estados d’alma em momentos dramáticos, macabros, assustadores, de suspense e terror.

provavelmente utilizado na composição dá um teor de deslizar em paulatina marcha sombria.

Ainda no que diz respeito às páginas literárias, o contexto da morte se dá numa noite em que ambas estão buscando decidir arquitetar um plano para pôr fim à vida do bígamo Xavier. No conto, a morte e o prazer, advindo do sexo e da comida, se cruzam praticamente o tempo inteiro na saga dos corpos daquelas personagens, principalmente, quando percebemos que elas escolhem uma arma branca para matar Xavier, ou seja, uma faca, que sai da zona da cozinha para habitar a cama, com outra utilidade. No seguinte diálogo, percebemos isso quando Carmem e Beatriz começam a arquitetar o assassinato:

- Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida?
perguntou Beatriz.
- Carmem pensou, pensou e disse:
- Acho que devemos as duas dar um jeito.
- Que jeito?
- Ainda não sei.
- Mas temos que resolver.
- Pode deixar por minha conta, eu sei o que faço (Lispector, 2020h, p. 24)

No filme, um pouco antes dessa cena do rádio na cozinha em análise, uma personagem dialoga com seu marido, sobre o espanto que, para ela, é ver Xavier e suas duas mulheres frequentando a igreja, numa crítica que permite entrever o choque entre a cultura sagrada da lei e a cultura da profana falsidade social:

- Esposa do delegado:* Mas, afinal, quem é a esposa do seu Xavier. Tem cabimento isso? Tem cabimento isso? Isso é bigamia, Salvador. É um crime. Punido pela lei. E você é responsável por isso.
- Delegado:* Pela bigamia, Helena?
- Esposa do delegado:* Não, pela lei. Pelo cumprimento da lei. Afinal, para que serve a polícia nisso tudo?
- Delegado:* Helena, você tá farta de saber que eles nem são casados de papel passado. Não há lei para isso.
- Esposa do delegado:* E a família? A honra? A dignidade? Onde fica isso tudo, meu Deus?

À luz dessa fala emitida dentro da película, percebemos que há uma tentativa de chamar atenção para se estranhar o fato de Xavier praticar a bigamia de maneira escancarada aos olhos sociais, indo ao encontro do subtítulo da versão fílmica “o que os

outros fazem às escondidas, eu faço às claras”, bem como a defesa de nossa tese de um cine pró estranhamento. Aqui, haveria uma crítica social à hipocrisia de uma cultura não permissiva a práticas pecaminosas, mas que no submundo a pratica, apontando para a dissimulação social que compactua para fazer vigorar e corroborar que sempre exista um teatro social. Ou seja, o conto clariciano e o filme cumprem a função de explorar uma personagem masculina cuja autenticidade espanta justamente por não esconder o familiar.

Percebemos que quando hoje mulheres de meia-idade são praticamente autossuficientes e independentes da influência da vida masculina em suas vidas, notamos como destoam de Carmem e Beatriz que, inclusive, cozinhavam para o homem delas. A fala da mulher do delegado praticamente é uma resposta à música tocada nesse momento em análise da cozinha, pois verificamos que mesmo na invisibilidade delas conseguem vitória também mostrando que suas consciências, tais como a de Xavier, estão isentas de autoculpa, por serem cientes de que não são as únicas a viverem naquela união estável não monogâmica.

Além disso, julgamos que essas mulheres ficcionais em estudo, Carmem e Beatriz, foram trabalhadas em sua invisibilidade através do recurso da trilha musical não apenas para ilustrar um pano de fundo, mas também para mostrar que mesmo diante das adversidades históricas que as escondiam, a engenhosidade clariciano e fílmica buscaram engendrar situações em que elas não buscavam não se enquadrar ao título da obra, pois além de “um corpo”, elas também congregavam voz e vez para destacar que elas, ainda que timidamente, possuíam a capacidade de se posicionar ideologicamente também em prol de suas condutas.

Ao fim deste tópico, percebemos que demonstrar uma análise sobre a importância da referência musical de Schubert no livro consiste numa inaudível experiência, que carrega consigo pistas ao leitor de uma antevisão do desenlace trágico da história, observando que quando transposta para o meio cinematográfico é retrabalhada pela canção Ave Maria, para que deixasse de ser apenas compreendida como simbólica para prenúncio da morte e ao infortúnio, para que também fosse sintomática da esperança pela redenção religiosa-cristã. Evidenciamos, portanto, que ter entendido a referência ao compositor austríaco através do instrumento musical de cordas predominante, o violino – na narrativa novelesca clariciano pelo aspecto cortante de sua própria lâmina – foi importante para auxiliar na feitura do aspecto lúgubre e ameaçador dessa história ficcional. Isso porque, ao preparar o corpo lascivo por sexo para a morte, comida e sexualidade mais uma vez se encontram e, dessa vez, pela música.

Assim, verificamos que mais uma vez há o recurso musical ficcional tanto no livro como no cinema, os quais se comportam no tecido diegético das narrativas, impactando na cena conexão entre personagem ao mundo à sua volta. Percebemos pela análise que estudar a referência musical tocada no rádio da cozinha gera efeito de invisibilidade de Carmem e Beatriz por trabalhar resultados de interpretação, não visando às leis condenatórias cristãs, mas como resultado através da qual a música expressa o segredo, que iriam ambas buscar esconder da sociedade no jardim da casa delas, mas que, ao fim e ao cabo, iriam ser absolvidas pelo poder policial, tal qual a promessa da melodia fílmica.

5.2.2 Carmem e Beatriz fílmicas e seus figurinos

“Usava com volúpia as roupas femininas; os seios escondiam-se como joias entre babados e franzidos, as grossas pernas pálidas brotavam de saias largas” (Lispector, 2021, p.221)¹⁸⁰.

Nesta seção versamos sobre a análise de alguns dos figurinos de Carmem e Beatriz fílmicas, com apoio no simbólico dessas suas vestes específicas no sistema cinematográfico, para analisar a construção de suas invisibilidades na linguagem visual.

Estudar figurino implica tornar visível para a tela personagens “de papel”. Em nosso estudo, que busca o desafio de ver invisibilidade dentro da visibilidade proporcionada pelo cinema, apresentaremos algumas cenas da película *O corpo*, a fim de mostrar suas roupas e o vínculo com nossa proposta.

Praticamente, o conto não traz informações robustas do figurino de ambos os seres ficcionais em análise, apenas, com mais afinco, a informação de suas silhuetas inversamente proporcionais: “Carmem era mais elegante. Beatriz, com suas banhas, escolhia biquíni e um sutiã mínimo para os enormes seios que tinha” (Lispector, 2020h, p. 21). Para o cinema, portanto, ficou a missão de engendrar uma imagem condizente ao perfil de ambas.

Primeiramente, percebemos que José Antonio Garcia utiliza o tema do erotismo do conto clariciano na linguagem cinematográfica através de uma fotografia que cria figurinos em que predominantemente a cor vermelha (ou outros tons similares ao quente), inconscientemente ligada à luxúria, ganha espaço dentro da narrativa fílmica.

¹⁸⁰ Trecho do livro *O Lustre*, de Clarice Lispector (2021, p.221).

Nessa análise, classificamos os figurinos das duas personagens com o adjetivo voluptuoso. Isso significa dizer que ambas se projetam na tela com vestimentas que exploram seus corpos de maneira a se mostrarem como as “grandes comidas” de Xavier. Na figura 35, vemos Carmem e Beatriz dentro de seus vestidos de comprimento médios na cor vermelho e azul *royal*, respectivamente. Nessa cena em questão, as duas mulheres fictícias estão saindo do cinema em que era exibido o filme polêmico e à frente de seu tempo *O último tango em paris*. Esse filme do diretor italiano em questão, apresenta um cromatismo vermelho predominante, o qual potencializa e expressa a violência, a paixão exacerbada e a atmosfera de desespero da narrativa fílmica da relação tumultuosa entre Paul e Jeanne. Além disso, o azul do outro vestido em cena viria a contrastar para evocar um ambiente de decadência e ansiedade, cujo tom mais sombrio acaba revelando a outra conotação também inclusa no filme: o desconforto melancólico e a perturbação psicológica. Ou seja, notamos que o diretor buscou conciliar nessa cena esse jogo de contraste entre as cores predominantes de um filme no outro. Nessa, que é uma das primeiras cenas do filme, o espectador tem contato visual com os perfis “em carne e osso” visibilizados na tela.



Figura 35- Os vestidos de Carmem e Beatriz

A nosso ver, a relação criada em cena, num plano geral, permite ver a marginalização das personagens em termos visuais, porém o jogo da invisibilidade faz com que essas personagens possam ser vistas como seres cujas peças parecem querer comunicar a altivez que elas possuem, ainda mais no desenlace trágico da história. Julgamos que Carmem ter sido escolhida para vestir o vermelho traz a intenção de mostrar que ela seria a mentora intelectual do crime, que se avizinhava logo após a descoberta do relacionamento fora do relacionamento entre eles. Beatriz, por sua vez, quando se

apresenta com a cor azul denota o espírito de lealdade, companheirismo e sororidade¹⁸¹, dando suporte à companheira até o fim da narrativa.



Figura 36– Carmem e Beatriz em suas roupas de dia a dia

Nessa cena da figura 36, percebemos a “enxundiosa” Beatriz, com peças de roupas curtas, demonstrando ainda mais suas gorduras corporais, enquanto Carmem, utiliza vestimentas mais finas e delicadas, inclusive por dentro da narrativa fílmica ter sido trabalhada como uma espécie de alter-ego da autora Clarice Lispector. Vejamos o diálogo que segue:

Carmem: Saudade é um pouco como fome só passa quando se come a presença, mas às vezes a saudade é tão profunda que a presença é pouco (...) quer se absorver a outra pessoa toda.

Beatriz: Que lindo, Carmem! Você merecia ser escritora.

Carmem: Ih...já mandei tanto conto pro concurso da revista. Eles não mandam resposta.

Beatriz: Você vai conseguir...imagina. Já foi datilógrafa...pra uma escritora é um pulo.

Carmem: Ih, Bia, pra isso é preciso muito talento.

Beatriz: Xavier falou quando você veio pra cá. Olha, ela é uma moça distinta, com talento, palavreado fino.

Carmem: Ah, Bia, imagina...eu sou burra.

Beatriz: Burra...burra sou eu. Só sei lavar, passar, cozinhar.

Observa-se que até nesse diálogo, falando sobre o dom artístico com a escrita, a fome entra como análoga à saudade, não por acaso, e, sim, pelo traço em comum com o ato de comer, reforçando que a estória ficcional busca não blindar a ideia de que as personagens comem não só com a boca, mas a alma também pode ser alvo desse desejo de ser possuído pelo outro. Notamos também que as falas criadas para o ambiente fílmico

¹⁸¹ Sororidade consiste em um termo advindo da palavra “soror” do latim que significa “irmãs”. Esse termo foi difundido na literatura a partir do surgimento do feminismo, com maior força, no início do século XX, como exemplo a escritora napolitana Elena Ferrante com obras como *A amiga genial* (L’ Amica Geniale, em italiano) em que a relação de amizade entre Elena e Lila mostram a ideia de apoio e suporte entre mulheres.

tornam visível o status intelectual de ambas, quando uma é limitada às atividades manuais e domésticas, enquanto a outra, Carmem, se mostra como pessoa voltada para a intelectualidade. E, nesse sentido, o figurino contribui para ilustrar isso quando, ao passo que Beatriz veste roupas mais curtas, Carmem usa trajes com melhor caimento em seu corpo, que é mais delgado, comparado ao de sua companheira.

Por fim, exibimos a figura 37, nesse fotograma trazemos à luz as figuras de Carmem e Beatriz, à espera de Xavier. Para a construção dessa cena, o cineasta José Antonio Garcia buscou se utilizar de recursos fílmicos que dessem conta de mostrar o figurino delas. Carmem se apresenta como uma odalisca, enquanto Beatriz está dentro de um robe trivial caseiro, em um cenário que lembra um harém, através de um plano geral, por elas exercerem, de certo modo, o papel de concubinas à espera de Xavier. Com isso, podemos perceber que apresentam essas alusões a mulheres orientais do contexto do Império Otomano. Observamos que a opção por esse tipo de cenário carrega em si a mensagem de suas invisibilidades, uma vez que representam como eram antigamente essas imagens de mulheres escravas e submissas aos desejos do poder hegemônico masculino.

Notamos também que a figura icônica da odalisca vem sinalizar que Carmem e Beatriz seriam inferiores a Xavier no filme. Podemos pensar até mais que isso, tal imagem possui a capacidade de portabilizar a mulher como objeto de desejo masculino, reconhecendo que há formas em comum com essas personagens em estudo.

Além disso, há um quadro d'A Última Ceia na sala de jantar, do pintor italiano Leonardo da Vinci, para possivelmente contrastar o momento bíblico sagrado e, supostamente, um desvio profano cometido por essas personagens, contudo, também, entendemos que a famosa pintura do período renascentista, retratando a última refeição entre Jesus e seus apóstolos, denota igualmente um forte indício do ponto de virada que esse momento da narrativa traz ao espectador. No que diz respeito a isso, o conflito do filme emerge aqui quando as anfitriãs aguardam Xavier para desfrutar de muita comida e prazer, no duplo sentido, e ele tarda porque está com uma terceira mulher, a prostituta Monique. Nesse caso específico, será também o final das cenas entre os três se alimentando juntos, pois, doravante, acontecerá a descoberta da marca de batom na vestimenta do bígamo, e tal fato será o motivo da dissolução da relação tríade entre as personagens em questão. Essa parte dramática no livro é colocada de modo sutil com a seguinte passagem: “Um dia Xavier veio do trabalho com marcas de batom na camisa. Não pôde negar que estivera com a sua prostituta preferida” (Lispector, 2020h, p. 23).

Com essa citação, o leitor é levado a deduzir que Carmem e Beatriz são vistas como prostitutas de Xavier.

Além disso, as duas personagens aqui em estudo, ambas em suas meias-idades, se mostram como mulheres subalternas, inclusive, nesse momento de sortilégio, tendo como foco seduzir Xavier para uma noite de amor entre eles, lembrando que as narrativas fílmica e literária dão conta de que uma não tinha ciúme da outra, ou seja, a união entre os três é amigável e com livre consentimento de todos eles. A partir dessa informação, podemos deduzir que a trama da estória oferece um contexto da mulher nos anos 70, em que a desigualdade entre os sexos parece galgar os primeiros passos para um ponto de virada, quando as duas não se apresentam como sujeitos vítimas da situação, mas como agentes que mataram dolosamente Xavier.

Dessa relação entre os três, acreditamos que o contrário não seria verdadeiro, pois se fosse às avessas, ou seja, ao invés das duas, houvesse dois homens e uma mulher, acreditamos que não teria a mesma conotação essa ficção, por acabar revelando um cenário de hipocrisia, que cerca a sociedade brasileira, quando culturalmente e estruturalmente é patriarcal e machista, possibilitando ao homem maiores vantagens antropológicas. Resumindo, tanto no conto como no filme percebemos que a sexualidade se liga ao poder, porque o corpo masculino é sucumbido ao final pelo corpo feminino. Sobre isso é importante lembrar que a obra tendo sido publicada em meados da década de 1970 estaria conversando com o momento histórico do mundo chamado “Liberation of Women” ou Movimento de Liberação das Mulheres nos Estados Unidos da América, o qual consistia em um movimento de emancipação feminina na qual se buscava nivelar os direitos e as oportunidades para esse público minoritário com os dos homens, isto é, significava uma luta em prol de uma igualdade de gênero. Mas não só, seus corpos se livrariam do rótulo cisgênero¹⁸², incluindo desejos sexuais, os quais iriam se envolver na ideia de comunidade, envolvendo a união afetiva entre elas mesmas, dando visibilidade à lesbianidade. Como reforça Perrot:

Na segunda metade do século XX, mais nitidamente após 1970, o feminismo luta pela “liberação das mulheres” – *Women’s Lib*, MLF – e eventualmente pela igualdade na diferença. As mulheres redescobrem seu corpo, seu sexo, o prazer, a amizade e o amor entre mulheres, a fraternidade, a homossexualidade. Um lesbianismo que se afirma como uma força autônoma e que renova o pensamento do gênero (Perrot, 2007, p. 158, grifo do autor).

¹⁸² A palavra “cis” tem origem no latim e é um prefixo utilizado na língua portuguesa para designar “deste lado”, ou seja, para dizer que o sexo biológico de um indivíduo é correspondente ao atribuído ao seu nascimento. O vocábulo “trans”, por sua vez, “do outro lado”, apontando para sujeitos que não se identificam com a identidade de gênero a quem lhes foi conferida.



Figura 37– Carmem e Beatriz esperam Xavier fantasiadas

Ao fim desta apresentação, buscamos identificar e refletir um pouco sobre a mensagem transmitida visualmente pelas roupas de Carmem e Beatriz e percebemos que suas peças transmitem ao espectador uma imagem de suas invisibilidades, enquanto construção social dos corpos de duas mulheres ligadas ao prazer, à volúpia, à sensualidade. Fato esse que, de certa maneira, confirma que elas pareciam ser apenas “corpos” objetificados pelo poder hegemônico masculino.

5.2.3 Carmem e Beatriz fílmicas: cenários, posturas e gestos

“Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado”. (Lispector, 2020h, p. 20)¹⁸³

Neste último tópico analisamos o comportamento das personagens fílmicas de *O corpo* em dois espaços que atuam na película de José Antonio Garcia em estudo selecionados pelo critério que contribui para suas construções invisíveis.

O início do filme e o do conto se assemelha pela referência ao filme de grande sucesso mundial na década de 1970, *O Último Tango em Paris*, de Bernardo Bertolucci. Quando a narrativa literária clariciana define a película como a história de um homem desesperado, somos levados a pensar que, de fato, a obra do cineasta italiano dialoga com a fuga, como mecanismo de defesa em recorrer a mundos imaginários, distrações e fantasias, que o fizessem entreter o indivíduo, uma vez que lutava com a solidão e dor da perda recente de sua cônjuge, vítima de um suicídio.

¹⁸³ Trecho do livro *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector (2020h, p. 20)



Figura 38- Carmem, Beatriz e Xavier saem do cinema

O diálogo, logo após a saída do filme do cineasta italiano em questão na película de José Antonio Garcia no fotograma da figura 38, é o seguinte:

Xavier: Esse tango me deu uma fome...

Carmem: Não vai dizer que você vai querer comer de novo, Xavier.

Percebemos que a fala do bígamo colocada no filme parece ser ambígua, mas provavelmente culmina para o desejo de saciar também os desejos da carne. Isso é assinalado pelo tom jocoso com que as personagens declaram essas ideias em cena. Encaramos que a replicação da referência da ida ao cinema surja para instaurar que *O último tango em Paris* consiste em um pano de fundo de diálogo intertextual pelo elo do desespero e da lascividade do envolvimento entre as personagens. Inclusive, a ideia dessa dança de origem argentina surge em ambas as narrativas praticamente com o mesmo propósito (o filme de Bertolucci e José Garcia), pois, num sentido muito mais figurado do que propriamente literal, levamos em conta que o movimento do baile metaforiza a sensualidade do relacionamento intenso e fugaz vivido entre esses amantes.

É possível perceber ainda na cena em questão, em que figuram os personagens do filme americano da fotografia do cartaz do filme italiano na película de José Antonio, a apresentação quase de um abraço íntimo entre ambos envolto por uma névoa amarela esfumaçada, transmitindo um ar nebuloso de sensualidade, confusão e desassossego presente na película. Por conseguinte, o filme do nosso cineasta brasileiro em questão praticamente acolhe e aplica isso como espelhamento em seu filme, como já comentamos ao longo desta análise.



Figura 39– Carmem e Beatriz fazem compras em Sex Shop

Em outra cena, quando Carmem e Beatriz estão saindo de um sex shop, percebemos que esse é um cenário que também fornece elementos importantes para nossa análise. Nesse caso, verificamos que o plano geral, dando conta de captar as figuras de Carmem e Beatriz no momento da saída de uma loja, com apetrechos para fins de sexo mais quente, ajuda a pensar a invisibilidade da mulher e, por conseguinte, dessas personagens em estudo, privadas de independência financeira, mas livres para terem sua vida sexual garantida e plena alcançada. Interessante dizer que esse tipo de negócio lucrativo, historicamente, tem um vínculo estreito com o advento da pílula anticoncepcional na década de 1960, popularizado no Brasil na década de 1970, na qual a liberdade sexual e o prazer despreocupado de gravidez deixou de ser exclusividade masculina. Mais do que ir em busca de luxúria, o sex shop buscado por mulheres consistiu em um passo na revolução sexual feminina, e tanto o conto como o filme possuem essa missão de mostrar que “A vida lhes era boa. Às vezes Carmem e Beatriz saíam a fim de comprar camisolas cheias de sexo” (Lispector, 2020h, p. 21).

Nesse sentido, falar nesses tipos de lojas voltadas para a ampliação do prazer sexual frequentado por Carmem e Beatriz, duas mulheres submissas ao seu Xavier, chegaria para impor a sexualidade feminina durante tanto tempo silenciada à esfera privada e, a partir de então, seria uma porta de acesso a um espaço de poder. Ou seja, as obras mostrarem esses seres ficcionais femininos penetrando esses lugares parece querer destacar a resistência para manifestar que elas se um dia estiveram à margem do prazer, sendo figuras secundárias no momento do gozo sexual, agora, contudo, poderiam virar o jogo, atingindo o clímax, através de recursos que potencializariam ainda mais o poder do Eros.

Como vimos, nossa análise trouxe à baila dois fotogramas que julgamos representativos para pensar a invisibilidade de Carmem e Beatriz. Um estudo como o nosso, com foco em construção de personagens de ficção, sabe que um ser ficcional por si só não carrega sozinho a “substância e o significado” do contexto ao qual está inserido, como diria Candido (2000). Vimos que o sex shop e o cinema do filme de Bertolucci parecem ser espaços praticamente apontadores da dominação masculina, que massacra e invisibiliza o ser feminino, entendendo isso sob o ponto de vista do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2007):

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica (Bourdieu, 2007, p. 82).

Com respaldo na citação de Bourdieu, conseguimos enxergar a projeção de Carmem e Beatriz, às quais são sitiadas pela presença masculina de Xavier, fato que as torna mulheres-objetos de homens inseridos no sistema patriarcado.

Para fins de explicação, neste trabalho não optamos em analisar a prostituta Monique, embora tenhamos a percepção de que possa ser analisada pelo ponto de vista de invisibilidade também em sua figura, em outra investigação, pois, embora mais latente, a profissão dela também a coloca nesse condição, a nosso ver. Justificamos isso porque, principalmente, optamos por focar apenas em Carmem e Beatriz por acreditarmos estar mais em evidência o apagamento dado a elas, sobretudo pela dependência financeira com relação a Xavier.

A epígrafe que selecionamos para compor a abertura desta seção é sintomática para revelar um aspecto invisível da obra de Bertolucci, pois o estado agônico da personagem interpretada por Marlon Brando se utilizou da violência sexual para satisfazer as necessidades do seu corpo na película, e o fato de não ser compreendida por Xavier parece servir como recurso para mostrar que entender o espaço é primordial para enquadrar não apenas o contexto de época da década de 70 do século XX, como também o reflexo do estado emocional e psicológico da personagem masculina truculenta, que não fez esforço para compreender o filme por ele assistido, tendo tido apenas a função de excitá-lo, conforme apresenta o conto. E, por conseguinte, invisibilizando as mulheres que estavam ao seu lado, guardadas as ponderações aqui apresentadas.

Ainda sobre a tônica acima, na película adaptada, também pode ser visto um estado de desolação por parte de Xavier ao necessitar buscar uma terceira mulher fora de

casa. Mais que isso: vimos neste e, ao longo dessa segunda parte de análise, que a dominação masculina, tanto no conto como no filme, sofre uma reviravolta, colocando as subalternas do início da história como sujeitos de sua própria história por ocasião do assassinato do amante.

5.3 O ruído de Cândida Raposo com seus mudos fogos de artifício: os passos da velhice no cinema

“E, subitamente, antes que pudesse compreender o que se passava, como um cataclisma, o órgão invisível desabrochou em sons cheios, trêmulos e puros. Sem melodia, quase sem música, quase apenas vibração” (Lispector, 2022, p. 73)¹⁸⁴.

Neste tópico apresentamos uma seleção de fotogramas sob o critério de invisibilidade de Cândida Raposo fílmica, na adaptação de Denise Gonçalves. Para este fim, o conto e o curta constituirão provas das evidências que julgamos coerentes para o propósito de *fazer ver* a sexualidade esquecida dessa personagem senhora.

A epígrafe escolhida para abrir esta nossa seção demonstra a potência do desejo sexual na obra *Perto do coração selvagem*, quando Joana descobre sua sexualidade na cena do banho em que ela passará por um processo de autoconhecimento de seu corpo. Repleto de cenas poéticas nas páginas literárias, a narradora de Clarice descreve a suposta perda de sua inocência, quando o prazer é alcançado pela analogia com sons inaudíveis do “órgão invisível” desabrochado. No caso da personagem Dona Cândida Raposo, ocorre um processo um pouco parecido, ambos se passam num quarto de banho, pois, é o “desejo de prazer” que está em jogo, aspecto que será mais bem trabalhado no tópico 5.3.2 sobre figurino.

O conto clariciano *Ruído de passos* narra a estória dessa senhora cujo nome é simbólico, lembrando candura, pureza e inocência em um contexto de luta com os desejos do corpo durante a viuvez, a qual a deixa solitária e incapaz de ter sua vontade saciada, no que diz respeito às suas entranhas, na altura de seus oitenta e um anos de idade. O nome do conto e do curta também não podem ser esquecidos, uma vez que uma interpretação seria a de que seu esposo falecido tivesse vindo buscá-la. Uma outra via de leitura é cogitar que essa senhora, quando buscava se satisfazer sexualmente sozinha, lembrava os momentos nostálgicos de aproximação de seu cônjuge para iniciar o ato

¹⁸⁴ Trecho do livro *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (2022, p. 73).

sexual entre ambos. Importa lembrar que vida e morte possuem fronteiras limítrofes, quando o assunto é erotismo, na visão de George Bataille, que vê o ato sexual como um simulacro próximo ao da transcendentalidade da morte.

Para começar, trazemos uma das primeiras cenas do curta-metragem de Denise Gonçalves, na qual duas formigas estão copulando. Ou seja, dois seres vivos da natureza estão unidos sexualmente em cima de uma folha. Poeticamente, acreditamos que a cena da figura 40 venha provar como a sexualidade se manifesta espontaneamente na tela, diferenciando a sua condição feminina de mulher na terceira idade, que se espanta com o fato de o tempo não ter apagado o desejo presente em seu corpo.

Introduzamos nossa explanação através dessa figura 40. Nessa imagem temos um casal de insetos em um momento de intimidade sexual, que lembra a descrição do conto clariciano no que diz respeito à “vertigem” de Dona Cândida Raposo, interpretado pela atriz e bailarina francesa Renée Gumiel, no plano das sensações, narrando que a libido dessa senhora tinha seus pontos altos, quando em contato com a natureza, a saber: “quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava” (Lispector, 2020h, p. 51). Acreditamos que seja um choque algo tão familiar ganhar ares de estranhamento, porque homem e natureza são indissociáveis. Isso significa dizer, em outras palavras, que haveria um ecossistema que equilibra a vida na terra e isso parece estar diretamente ligado ao sexo, que não pode ser encarado como mero sinônimo de reprodução de seres da mesma espécie, envolvendo também a busca pelo prazer e expressão de afeto. Importa entender que há uma força vital no cosmos, uma condição *sine qua non* que impacta tanto através da relação entre humanos, quanto com o meio ambiente que os cerca.



Figura 40 – Insetos em estado de acasalamento

Denise Gonçalves, na hora de adaptar, opta por colocar os elementos da natureza nas primeiras cenas. Nossa interpretação é a de que a cineasta paulista tenha percebido ser importante assinalar esses elementos que apontam para a comunicação íntima com a personagem idosa, que se sentia constrangida com sua situação natural, em que a sexualidade não tem interregnos para o sujeito, enquanto ele vive, afinal, a sexualidade ronda a vida do indivíduo, tal como a impetuosa morte. Portanto, notamos e interpretamos que a tradução para as telas, quando utiliza esses insetos sobre uma folha umedecida pela chuva ou pelo orvalho, queira mostrar a naturalidade com que esses seres compartilham suas vidas sexuais entre si.

Partindo para a análise do próximo fotograma, a figura 41 mostra um cavalo sendo observado por Dona Cândida Raposo. Esse equino quadrúpede é referenciado no filme de Denise Gonçalves, sendo, portanto, um novo elemento introduzido na trama, uma vez que é ausente nas páginas claricianas. Tal figura arquetípica, animal conhecido por sua fortaleza e natureza instintiva, é associada a mecanismos que visam garantir sua sobrevivência na terra, bem como a perpetuação de sua espécie. Sexualidade é um tema complexo e de conceituação dificultosa no cinema, e parece buscar saídas através de metáforas simbólicas para dialogar com o corpo que deseja dessa personagem idosa. Nisso, a figura 42, associada à imagem presa desse animal, pode ser interpretada como a expressão da sensação de aprisionamento de seu sentimento de energia sexual reprimida pela consciência moral das convenções sociais. Mais uma vez, percebemos que um elemento da natureza surge na grande tela para, numa possível leitura, fazer ver a sexualidade como possuidora de uma natureza arredia.



Figura 41 – Cavalo observado por Dona Cândida

Dessa maneira, podemos identificar a libido feminina na terceira idade, expressa simbolicamente através da imagem do cavalo que Dona Cândida vê diante de seus olhos. Esse animal vigoroso é levado, contra sua vontade, ao estábulo, vendo, na sua

condição de aprisionado, uma situação semelhante à da idosa, que reprime seu desejo indomável de Eros. Ainda sobre esse recorte analítico, há que se considerar que nessa cena em particular, onde parece se buscar nivelar a figura senil à do equino, os recursos do cinema se utilizam de uma tomada de câmera acertada, que é o *close-up*, ou seja, o espectador consegue enxergar o rosto espantado, querendo levar quem assiste a uma experiência do estranho assombroso ato da sexualidade como inerente e inarredável ao humano.



Figura 42 – Pessoas aprisionam o cavalo há pouco visto por D. Cândida

Ao fim dessa apresentação preliminar de análise, percebemos que as figuras 41 e 42 parecem objetivar a ideia do desejo sexual de Dona Cândida, reprimido através desses ricos símbolos escolhidos pela cineasta responsável, Denise Gonçalves. No conto, não temos o uso do cavalo diretamente, mas em cena ganharia um significado reconhecido pelo espectador, o leitor (ou não), de Clarice. Identificamos que há a existência de invisibilidade nessa personagem em estudo, pela tentativa de repressão quanto à sexualidade inerente à sua pessoa, e que o cinema – através de seu mérito de traduzir para a imagem visual, inclusive, aquilo que é mais interdito – parece encontrar endereço certo para tornar visível a estranha e ao mesmo tempo tão familiar condição, que é a da sexualidade feminina num corpo em estágio avançado de vida, resguardando magicamente o efeito de orgasmo (abafado, sem o aspecto pirotécnico), simulando um orgasmo, que tanto parece se aproximar com a hora de sua morte, pela similitude com a de um ato sexual em si.

5.3.1 Cândida Raposo fílmica por meio da música

“Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves,

alados” (Lispector, 2022, p. 23)¹⁸⁵.

Neste segmento buscamos apresentar a correspondência entre a figura de Cândida Raposo literária e fílmica, pelo aspecto musical em uma cena do curta metragem em estudo. Objetivamos, com isso, trabalhar o recurso intertextual, entendendo como a poética penetra na dimensão do seu submundo invisível.

Como sabemos, a música parece um elemento forte na construção do ambiente cinematográfico. Sua presença pode se dar de duas formas, seja intrinsecamente, apenas para as personagens, ou externamente, trazendo temas incidentais, como mudança de espaço-tempo no filme, apenas para o espectador se conectar mais profundamente, acompanhando passo a passo o mundo ficcional fílmico que lhe é apresentado. Para este momento, analisaremos a música diegética, isto é, aquela que a personagem ouve, via de regra, contudo, neste caso em específico, o espectador adentra a mesma audição, ou seja, não se tratando de uma trilha incidental convencional adotada apenas ao universo de quem assiste. Concebemos a fonte sonora em cena a ser analisada aqui, a seguir, como signo importante para fornecer informação sobre a atmosfera, desconsiderando a sua inserção histórica dentro de um contexto, até porque a alusão é a um músico oitocentista, que parece trazer elementos diretos de relação intertextual com a vida dessa senhora personagem.

No conto, é dito que “Quando ouvia Liszt se arrepiava toda” (Lispector, 2020h, p. 51). Ou seja, praticamente a música do compositor húngaro catalisa essa personagem, colocando-a em um estado de imersão introspectiva profunda com seu ser, confrontando o “desejo de prazer” com a aproximação de sua própria mortandade. Entendemos, assim, que tal reação involuntária do corpo senil dessa senhora parece consistir numa maneira da narrativa transparecer o poder que a trilha ocasionava em sua pessoa, com um impacto emocional necessariamente vinculado às características desse pianista que implantou em sua carreira temas místicos¹⁸⁶, isto é, relacionados à vida e à morte, a transcendência entre o céu e a terra, fugindo, portanto, do plano racional e científico, que tanto dialoga com a sexualidade do conto e do curta em questão.

¹⁸⁵ Trecho do livro *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (2022, p. 23).

¹⁸⁶ <https://filarmonica.art.br/obras/festklange-poema-sinfonico-no-7/>. Acesso em 03 set. 2025.



Figura 43 – A música ouvida por Dona Cândida no toca-discos

Nesta cena, que gravita em torno da figura 43, Dona Cândida Raposo está sentada na poltrona, e olha compenetrada para uma direção qualquer, parecendo estar estimulada por aquele ritmo melódico suave do canto lírico, sendo levada a pensar sobre sua condição, como a epígrafe que abre este tópico sugere através do trecho extraído do primeiro romance clariciano, que parece sintetizar nesta cena a mesma ideia de forma subliminar. Tomamos nota de que o ponto em comum é que na cena em que o ser ficcional se apresenta de olhos bem abertos é como se estivessem fechados, significando um momento de profunda meditação e reflexão. Admitimos que a escolha pelos olhos abertos para a cena também tenha sido viável para mostrar que ela estaria ali exercendo o papel de pretexto cenográfico, como se fingisse para os espectadores, a fim de adentrar num ritmo passo a passo e escapar da sua situação pela força da imaginação, consoante ao que o mote introdutório escolhido suscita.

Além disso, a visualidade em tela apresentada pela linguagem cinematográfica leva o espectador a ser introduzido na ação dramática, como se fosse um leitor que à medida em que ela se desenvolve também é capaz de adicionar novos elementos visuais à sua imaginação. Nesse fragmento cinematográfico em questão, enquanto o narrador fílmico (a câmera) perscruta a mente de Dona Cândida, ouvimos a mesma música diegética entoada, tal como se fôssemos colocados no mesmo lugar, percebendo e vendo o que ela vê/vivencia. Dessa maneira, percebemos que o filme se preocupa em apresentar os elementos do mundo vividos por essa senhora de oitenta e um anos de idade unidos harmonicamente à construção de personagem, isto é, como se

simulasse reproduzi-lo, tal como ela se apresenta ao ser ficcional pelo efeito de presentificação.

Ainda sobre essa construção em tela, a cineasta acoplou em volta dessa personagem uma pequena escultura de duas criaturas – aparentemente angelicais – beijando-se e uma foto antiga em um porta-retrato, cuja imagem em coloração sépia, apresenta supostamente sua família: ela, o marido e os filhos.

O momento seguinte a esse descrito demonstra Dona Cândida Raposo tocando seu próprio corpo, numa cena de seminudez que mais sugere do que mostra efetivamente, a qual parece ser simbólica e conectada à cena anterior em análise neste tópico (e que fará parte do tópico seguinte). Percebemos, assim, que o modo como foi construída em tela a música mostrou praticamente uma consequência da perturbação lasciva que a narrativa literária sugere, revelando como se fosse uma experiência de causa-efeito.

O final desta seção nos leva a considerar que a melodia entoada desempenha nessa narrativa fílmica uma força expressiva de excelência, através de música clássica, com toques suaves de piano. Enquanto no conto arriscamos pensar que Dona Cândida era aficionada e levada à introspecção na audição do compositor húngaro Liszt, no filme, a música lírica escutada no toca-discos parece introjetar no espectador um tímido leitmotiv para acentuar e acompanhar o drama da personagem idosa.

Do mesmo modo, notamos que a feminilidade do corpo dessa personagem velha carrega a via crucis do seu destino que é morrer; um passo a passo roubado a cada dia que ela vive, e em que mais fica distante da juventude e de seus áureos momentos de sexualidade com seu esposo vivo. Culturalmente, os destinos da feminilidade, marcados pelo atestado de óbito do corpo feminino, que não deveria mais gozar plenamente de sua sexualidade, se deparam com uma música, funcionando como contraponto manifestador de que a morte (e só ela) é o marco do fim do desejo de prazer, destoando da cultura e da sociedade que veem mulheres idosas na margem da clandestinidade de suas libidos.

5.3.2 Cândida Raposo fílmica e seu figurino

“Sentia um calor... Subitamente surgiu-lhe uma ideia. Tirou a roupa, abriu a torneira até o fim, e a água gelada correu-lhe pelo corpo, arrancando-lhe um grito de frio” (Lispector, 2016, p. 31-32)¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Trecho do conto “O Triunfo” presente na seção Primeiras histórias de *Todos os contos* (2016, p. 31-32).

Na presente seção analisamos o figurino de Dona Cândida Raposo fílmica numa cena do curta, apoiando-nos no papel poético, não de suas vestes específicas no sistema cinematográfico, mas optando por *fazer ver* o corpo nu para explorar a construção de sua invisibilidade na linguagem do cinema.

A epígrafe que abre este nosso tópico – extraída do conto “O Triunfo”, mais especificamente do capítulo “O banho” – possui uma certa conexão com o tema da sexualidade na velhice (e a invisibilidade quanto a isso) em nossa personagem de oitenta e um anos de idade em análise. Em primeiro lugar, traz, de maneira velada, uma insinuação de ato sexual vivenciado pela personagem Luísa num tanque de lavar roupa. Assim, temos a introdução da questão do ato de tirar a roupa como sugestão para estudar o tema do figurino em Dona Cândida Raposo.

De início, é sabido que um traje numa cena artística serve para esconder uma nudez e que o cinema, com sua linguagem audiovisual, poderia ser entendido como uma máquina cujo espaço media o visível e o invisível. Assim, como poderíamos perceber que o cinema consegue captar a nudez de uma forma que escape do pudor, quase sempre associado à sexualidade, entregando visibilidade e ao mesmo tempo invisibilidade?



Figura 44 – Cândida Raposo toca o próprio corpo

Então, aqui, entendemos a seminudez de Cândida Raposo como o próprio traje de cena na figura 44 recortada para fins de nossa análise. Esse momento traduzido em tela mostra uma parte do corpo da personagem em estudo. Ela que resolve seguir esse caminho antes da consulta médica, a qual lhe dará apenas o aval: é possível seguir a vida sexual na terceira idade, através da masturbação, quando se encontra em estado de viuvez, como o dela. Percebemos que, nesse momento cênico, o filme explora a construção de uma personagem feminina, cuja sexualidade se manifesta ao espectador por um ângulo bem sugestivo para o ato sexual, o contra-plongée, cuja funcionalidade é se deslocar de baixo para cima no corpo da velha senhora. Assim, interpretamos que a câmera faz ver as

curvas do corpo envelhecido dessa mulher, que mostra e ao mesmo tempo esconde a busca pelo autoconhecimento de sua própria constituição física, numa árdua jornada que confronta corpos e que é repleta de mistérios.

Numa leitura nossa mais ampliada da cena, a mão de Dona Cândida pode ser interpretada como um gesto simbólico de ordem sexual. Cogitamos que um banho, já com um grau sugestivamente convidativo para o ato erótico, se vale dessa parte do corpo para mostrar que há um aspecto simbólico praticamente análogo, pois, nossa leitura enxerga que a carícia feita nela própria poderia ser feita por um homem, assim como ao movimento do órgão genital masculino. A tela, a nosso ver, praticamente traduz a sensação do movimento de vai e vem das ondas do mar, como o pensamento de Bataille projeta a respeito do erotismo. A imagem em questão, envolvendo o deslizar da mão, ainda, parece tomar a lei do prazer que praticamente parte do princípio da união indissociável entre a vida e a morte, para dialogar com o movimento do homem em direção ao seu destino final: o desaparecimento. Embora essa ideia possa parecer paradoxal, sexo e morte consistem em experiências análogas quando a transgressão e a transcendência são traços comuns, onde o indivíduo se confronta com seu próprio limite.

A propósito, ainda é interessante destacar, passando por uma leitura com viés psicanalítico freudiano, embora não possamos ver, que, diríamos, as próprias mãos que deslizam no corpo de Dona Cândida simbolizam o falo, e aqui não nos valem da noção *stricto sensu* de órgão genital masculino, mas sua ampla significação em objetos pontiagudos, pois as pontas dos dedos, a nosso ver, parecem se inserir na ideia de incompletude e ausência dessa senhora idosa, que busca no autoerotismo o meio de expressão para saciar o seu ‘desejo de prazer’, um ponto complexo de conexão entre as vontades de gozo mais inconscientes de um indivíduo com o prazer, a autculpa e o pudor. Em outras palavras, as mãos da personagem Cândida Raposo fílmica funcionam como um fetiche numa tentativa de “substituição imprópria do objeto sexual”, como fala Freud em sua obra *Fetichismo* (1927).

Há no conto uma rica metáfora insólita para expressar o ápice sexual de Dona Cândida Raposo tocando o próprio corpo através da expressão mudos fogos de artifício. Ora, como é sabido, espera-se de um show pirotécnico som, barulho, porém, a masturbação, sendo apenas um simulacro do ato de copular, não é um ato tão intenso e da mesma forma quando partilhado com outra pessoa.

Convém destacar, ao final, que optamos por uma leitura diferente de figurino, a partir do enquadramento do corpo seminú de Dona Cândida, para trazer uma análise de

sua invisibilidade. Justificamos que essa escolha se deu devido a acreditarmos que o submundo da realidade ficcional devia trazer à tona para a tela a sexualidade feminina na terceira idade, tema tão estranho aos olhos da cultura social, mas ao mesmo tempo familiar e marginalizado e que salta à vista do espectador da tela. Ao longo do filme, percebemos os trajes da personagem idosa enquanto condizentes à sua faixa etária, isto é, com cores poucos vibrantes e maior adoção de cores sóbrias, assim como roupas desprovidas de decotes.

Como vimos, o tópico que apresentamos buscou mostrar que o corpo flácido e enrugado de Cândida Raposo também pode ser entendido e encarado no papel de figurino e, dentro da narrativa fílmica de Denise Gonçalves, a nudez em cena como um elemento artístico parece agir do lado da abordagem da invisibilidade com que trabalhamos, quando o pudor da senhora de oitenta e um anos parece ser deixado de lado em cena.

5.3.3 Cândida Raposo fílmica: cenários, posturas e gestos

“O mundo que não via perigo em ser nu”
(Lispector, 2016, p. 249)¹⁸⁸

Neste último tópico trazemos duas cenas que consideramos significativas para analisar a Cândida Raposo fílmica, buscando demonstrar recursos expressivos de que a sétima arte se utilizou para mostrá-la enquadrada em panos de fundo e comportamento, os quais julgamos como importantes para explorar sua invisibilidade.

Quando estudamos o figurino no tópico anterior, buscamos dar uma nova dimensão para a questão da nudez como um caráter de passar despercebido. Ou seja, a invisibilidade do corpo da pessoa na terceira idade condiziria com a dificuldade de expor sentimentos e experiências, uma vez que a sexualidade entre mulheres idosas “ainda é uma assunto tabu”, como lembra Xavier (2021), o que não deveria ser porque a libido não poderia ser involucrada pela ideia de vergonha, já que o sexo consiste no instrumento de manutenção de tudo aquilo que tem/é a vida.

Para ilustrar isso, a figura 45 traz à cena um diálogo quase semelhante ao do conto entre a personagem idosa em estudo e seu ginecologista. A única diferença é que nas páginas claricianas, o ginecologista é categórico ao dizer que o “desejo de prazer” não passa nunca, enquanto no curta temos o seguinte, a saber:

¹⁸⁸ Trecho do conto “O Búfalo” presente na seção Laços de família de *Todos os contos* (2016, p. 249)

Cândida Raposo: Quando é que passa?

Ginecologista: Passa o quê?

Cândida Raposo: A coisa. O senhor sabe...

Ginecologista: Ah, sei, sei; isso às vezes não passa nunca.

Cândida Raposo: Mas, eu tenho 81 anos.

Ginecologista: Mas, a idade não importa. A senhora pode sentir isso até morrer.

Cândida Raposo: Mas isso é o inferno.

Ginecologista: É a vida, Dona Cândida, é a vida.

A partir dessa passagem da obra fílmica adaptada, percebemos uma tônica que praticamente é a espinha dorsal da estória, o espanto. Sim, Dona Cândida Raposo não entende o porquê de seu corpo de idosa ainda sentir vontade de saciar o desejo sexual. Aqui, o cine pró-estranhamento mais uma vez está em ação, trazendo o tema raro e tabu para o centro do interesse, entendendo que algo banal pode ser envolvido por uma epifania de modo a ser encarado com outra concepção. Na cena do filme, o espectador tem apenas a voz do ginecologista sendo ecoada, uma vez que o curta resolve, praticamente o tempo inteiro, focar no rosto da personagem principal, sendo isso um ponto que consideramos positivo e Gotlib (2002) também: “O enfoque, voltado apenas para a personagem, estando o médico de costa, também calha bem, já que assim podemos acompanhar sem interrupções as reações da personagem na sequência” (Gotlib, 2002, p. 145). Ou seja, a partir da citação acima, entendemos que a figura 45 se aproxima da proposta do conto, cuja intenção maior também seria privilegiar a imagem invisibilizada de Dona Cândida Raposo, no que tange à ideia de que todos se negam a ver o óbvio de sua condição de mulher viva e plena, independente da faixa etária.



Figura 45 – Dona Cândida consulta médica

Em um sentido consonante, a figura 46 vem demonstrar Dona Cândida sobre sua cama, pondo em prática o que acordara entre ela e seu ginecologista. Na cena, há pequenos gemidos emitidos, os quais seriam o seu orgasmo. Quando o livro aponta para os “mudos fogos de artifícios” seria o momento do êxtase, ou seja, quando seu corpo consegue alcançar um estado de pleno gozo como resultado da solitária masturbação. A câmera vai se movimentando em um procedimento *travelling*, da esquerda para a direita, como se o espectador estivesse chegando para ver aquela cena, secretamente. A forma como essa senhora idosa apresenta as mudanças de seu corpo através do tempo parece revelar sua subversiva capacidade de superação. A partir disso, percebemos que o contexto social não a deixa aceitar sua condição de velha, em situação de ostracismo, acabando por ser considerada invisibilizada. Através dessa prática, acreditamos que ela retroalimenta sua juventude perdida, desligando-se do significado de candura de seu nome de batismo. Enquanto o sobrenome não pode ser apenas visto como a marca de sua viuvez, como também designaria o seu instinto de um animal selvagem em busca de expressar sua natural sexualidade.



Figura 46 – Cândida Raposo na cama em processo de masturbação

Ao fim deste tópico, nos damos conta de que uma possível leitura de Dona Cândida Raposo fílmica, pelos cenários, posturas e gestos utilizados, dialoga com a epígrafe presente na abertura desta seção. Isso porque o drama vivido pela personagem anônima de “casaco marrom” do conto “O Búfalo” parece querer nos ensinar que há uma nudez simbólica em torno da protagonista do conto clariciano adaptado: ela tem vergonha (pudor) de sua condição de ser desejanter. A referência à “nudez dos macacos” isenta de perigo de *Laços de família* parece jogar também com a dualidade do caráter inocente e sem medo da naturalidade animal *versus* a artificialidade humana do drama dessa senhora que sofre com sua sexualidade ensimesmada. Os dois cenários (o consultório médico e a

cama) que trouxemos para análise nos levam à constatação de que a descoberta de que se arranjar sozinha é uma saída plausível para a resolução do seu problema acaba por retirar esse status inicial de nudez, que passa não mais a ser ofensiva, mas parecendo se coadunar com a ideia de não estar mais presa ao sentimento de culpa por um expediente tão natural ao ser humano em qualquer idade.

Em suma, interpretamos que a grande virada de chave da estória seria quando o profissional da medicina tem um papel importante na narrativa (tanto no conto como no filme) ao descortinar que não há interrupção para os estados de desejo, sendo factíveis durante toda a vida do indivíduo, mostrando que é assim a verdadeira natureza das coisas humanas. Percebemos no fragmento destacado a potência do desejo desnudada, quando entendemos a irracionalidade, que permeia a energia de sexualidade, fazendo lembrar o traço em comum de animalidade presente na humanidade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes, o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu” (Lispector, 2020b, p. 32)¹⁸⁹.

Nesta tese, apresentamos uma visão diante das múltiplas faces da escritora esfíngica. Ao buscarmos personagens de faixas etárias distintas de vida, chegamos a um panorama da condição feminina engendrada por Clarice, mostrando um entrelace com a versão cinematográfica de cada uma delas – fato estimulado pela reflexão de (in)visibilidade no cinema benjaminiano – entendemos assim que, enquanto instituição, opera-se um descortinar dialético, isto é, visibilizando e ao mesmo tempo apagando.

Em uma abordagem descritiva e analítica dos filmes analisados, desconstruímos os elementos que compuseram o *corpus* desta pesquisa, sobretudo, para construir uma observação da relação que estabelecemos epistemologicamente entre a poética do fazer ver entre a literatura clariciana e a perspectiva de cinema de Walter Benjamin. Diante de temas tão sensíveis como a silente jovem Macabéa, das mulheres maduras Carmem e Beatriz em submissão patriarcal e a sexualidade reprimida de Dona Cândida Raposo, levantamos a seguinte pergunta incontornável: as adaptações fariam fazer ver mulheres invisibilizadas no cinema pelo prisma do estranhamento familiar, consoante tanto a poética narrativa clariciana quanto à de Walter Benjamin, permitindo refletir as razões de aproximações e distanciamentos?

Nessa busca por pensar a obra de Clarice pelo olhar do cinema fez com que percebêssemos que as personagens mulheres estudadas não deixaram de serem invisibilizadas nas telas como as análises apontam, a partir da teorização pela óptica de W. Benjamin que fizemos. Segundo esse filósofo alemão, a função da sétima arte seria enfatizar os pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares pela via do estranhamento – proposta também pela escritora brasileira. Sob nossa lente analítica, assumimos a postura que houve um descortinar do mundo entre a arte da palavra e do movimento, abrindo as cortinas do mundo feminino invisibilizado pela sociedade pelo mecanismo de estranhamento do familiar. Em outras palavras, tiram-se os véus daquilo a que deliberadamente foi negado o direito de ser visto e, ironicamente, assume os seres femininos lugares para se fazerem ver.

¹⁸⁹ Trecho do livro *Para não esquecer*, de Clarice Lispector (2020b, p. 32)

À guisa de informação adicional, vale ressaltar que nesta peça acadêmica tomamos a noção benjaminiana de “pormenores ocultos de objetos familiares”, partindo da etimologia do vocábulo latino *objectum*, ou seja, a seres que foram “postos diante de”, portanto, as personagens femininas estudadas estavam nesse nível de contemplação, ação e percepção por nós e pelos seus narradores literários e fílmicos. Em um contexto lógico de língua, essa noção enquadra a relação sujeito e objeto, em que este está diante daquele, seja numa ação ou na consciência de quem observa. Portanto, partimos desse ideário, entendendo o cinema como uma tática de tentativa de visibilidade, e que as premissas de Linda Hutcheon de manutenção do espírito da criação e adaptação sem replicação, respectivamente, trouxeram à tona. As hipóteses que levantamos e que confirmamos, com efeito, fizeram perceber, com a análise, que paradoxalmente, a sétima arte consegue “mostrar a invisibilidade” que há nelas. Isto é, resguardando o jogo intertextual filme e texto que nos adverte Stam (2008).

Ao longo desta pesquisa, entendemos que a palavra invisibilizado pode até ser derivada de invisível, porém, não designa a mesma coisa, pois uma aponta para incapacidade enquanto a outra para a ignorabilidade de ver. Tal qual um filme adaptado não consiste numa cópia de um livro, percebemos que Lispector foi mestra em expor uma literatura cujas páginas serviam como palco para ver o mundo prosaico – não aquele previsível, de obviedades cotidianas – mas o que transcende e convida para ver além das aparências e, com destaque, para dar um toque de grandeza ao ínfimo, ao pequeno, tal qual uma cinematógrafo (versão primitiva da câmera) surgida com os irmãos Lumière, a fim de mostrar ao mundo a possibilidade para fazer ver detalhes de seres e objetos ocultados, isto é, passados ao largo devido à visão automatizada ou negligenciada de terceiros.

No primeiro capítulo, percebemos que Clarice Lispector se mostra como uma autora de complexa figura na cena literária, sobretudo, com relação ao tema do estranho familiar. Vimos que alguns dados de sua biografia, inclusive, trazem dados importantes para este envolvimento, enquanto no capítulo dois voltamos nossa atenção para contemplar a afinidade da autora com a perspectiva escolhida para este estudo, no caso, a de Walter Benjamin. Notamos naquele momento como a máquina de cinema desempenha um mecanismo no espectador de estranhamento diante de seres (sejam eles animados ou não de fácil reconhecimento), ou seja, criando correspondências com o olhar clariciano. No terceiro capítulo, apresentamos a teoria no âmbito da tradução, adaptação e da personagem. Como destaque, buscamos mostrar ali um panorama, fio condutor desta

investigação, por meio do elemento da invisibilidade das personagens femininas claricianas trabalhadas, para expor o entrelace de todos os aspectos na busca por compreender o ser mulher das páginas, preparando o ambiente para a hora da adaptação.

Em linhas gerais, a nossa investigação buscou evidenciar não leituras (in)fiéis dos livros de Clarice nas adaptações fílmicas, mas projeções que dão um novo respaldo para encarar o desafio da obra que leva a assinatura da autora, buscando ensinar que é possível encontrar complexidade na simplicidade, a partir de uma ficcionista cuja capacidade criadora aborda, profundamente, temas advindos de seus “olhos adivinhos” de realidade pelo fato de sua visão de cotidiano parecer querer chamar atenção para se debruçar em questões de pouco debate ou ignorados pelas sociedades. Assim, a leitura claricianiana parece convocar, não apenas para sensações do íntimo traduzíveis para e pela sua literatura – em cuja poética também vemos que a página revela a coragem para abrir o apagado, o ocultado pelo sistema, com efeito despertando o interesse em fazer ver. Proposta essa alinhada ao cinema pela perspectiva benjaminiana, que defende o poder dessa arte na acuidade visual dos espectadores, por estar às voltas com o velho cotidiano conhecido, como meio para proporcionar uma reapresentação do mundo, com um olhar renovado.

A observação e análise do fenômeno proposto pelas obras claricianas nesta pesquisa, um pouco destoantes da marca maior da autora – o seu introspectivo – na contramão, com menos abstrações e mais figuras em suas respectivas adaptações fílmicas, fizeram com que verificássemos não apenas ângulos do feminino, pelo fio de faixas etárias distintas, como também construções fílmicas, que parecem mostrar a força do cinema para o poder de enquadrar na tela o “direito de ser filmado” benjaminiano, que não deixa de ser, em nossa visão, uma luta pela imagem, através do ato simbólico de resistência da tela na qual o invisível se faz notado.

Embora, nem de longe possamos pensar que este trabalho aqui encerrado esteja concluindo o assunto, desejamos que futuros pesquisadores da área da adaptação possam continuar a redescobrir Clarice, nos caminhos da investigação em Literatura Comparada. A partir da reflexão que trouxemos, acreditamos que instigamos outros estudos, que aprofundem a questão da invisibilidade, ainda mais na literatura e no cinema. Um exemplo do gênero seria pensar a personagem feminina Monique que também parece carregar o signo da invisibilidade por meio da prostituição.

Por fim, é pensar que quando se estuda cinema, no entendimento de sala de projeção, lidamos com escuridão; e Clarice, como seu próprio nome sugere, remete à luz

e ao tipo de literatura de alumbramento epifânico, as quais quando fundidas ao claro e escuro, são elementos que colaborariam para a existência do cinema. Então, partindo dessa ideia, concluímos que pensar as adaptações fílmicas de obras da autora estudadas não apenas dão uma nova forma – já que migraram para outro meio – como também clareiam o escuro do cinema, permitindo que o contrário também seja verdadeiro. Isto é, a metáfora de descoberta do que se quer fazer ver, a partir da ideia de que a escuridão também dá sentido à luz (e que é a interação entre eles faz ver imagens, cores, enquadramentos etc.).

Acreditamos, ainda, na contribuição deste estudo para o amplo e inesgotável campo de estudos claricianos através do cinema, dimensão que joga na tela grande o fruto da adaptação de sua obra atemporal, lançando a pergunta retórica clariciana *ad infinitum*: “Eu sou uma pergunta”, deixando entrever também que o entendimento é sempre de ordem limitada, para quem analisa qualquer objeto, como a autora também advertiu em uma de suas crônicas.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Ivano Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALMEIDA, Adriana. O não-pensar como espaço da alienação feminina em A hora da estrela de Clarice Lispector. **Revista Raído**, Dourados, MS, v.10, n.21, p. 130-142, 2016.
- ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barrozo de. Mulheres, baratas e coisas afins. *In*: COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera (org.). **Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de Família)**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. v. 1, p. 297-318.
- ALVES, Joyce. A descoberta do mundo: a proposta de uma cronista preceptora em Clarice Lispector. *In*: BESSA-OLIVEIRA, Marcos; NOLASCO, Edgar Cézár (org.). **Fronteiras culturais em contextos epistêmicos descoloniais**. Campo Grande, MS: Life Editora, 2018. p. 89-102.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- AMARAL, Suzana. Entrevista com Suzana Amaral. *In*: GUIDIN, Márcia Lígia. **Roteiro de leitura: A hora da estrela de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANTELO, Raúl. João do Rio = Salomé. *In*: CANDIDO, Antonio (org.). **A crônica: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil**. Rio de Janeiro: FCRB; Campinas: Unicamp, 1992. p. 153-164.
- ARAGÃO, Gleyda Lucia Cordeiro Costa. **Do sertão ao asfalto, das páginas para as telas: identidade e representação das personagens nordestinas em Vidas secas e A hora da estrela**. 2019. 260f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos: a trama do tempo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2020.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990. Série Universitária.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. *In*: AZEVEDO, Silvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (org.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 429-441.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2009.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da Palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: ROCCO, 2007.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo M. Pessanha. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. *In*: **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 223-276.

BALÁZS, Béla. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Tradução de João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BARRETTO, Anderson Gomes Paes. **Clarice Lispector da Literatura para o Cinema: adaptação, narrativa e crítica social em A Hora da Estrela**. 2016. 116 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAZIN, André. Por um cinema impuro. *In*: **O Cinema: Ensaio**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: **Magia e Técnica, Arte e Política***. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BRAGA, Luciana. **A escrita do prazer em sete contos de Clarice Lispector**. 2020. 170f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

BRAGA, Luciana. Do corpo escrito para o corpo fílmico. *In: ENCONTROS CLARICEANOS*, 3, 2019, Fortaleza. **Anais [...]** Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2019, p. 30-44.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

BORDWELL, David. **On the History of Film Style**. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1997.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 5. ed. Tradução Maria Helena. Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BROWNE, Nick. O espectador no texto: a retórica de No tempo das diligências. *In: RAMOS, Fernão (org.). Teoria contemporânea do Cinema - Volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005, p. 229-249.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H. Edição Crítica**. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle. Brasília: CNPq, 1988. p. 17-18.

CANDIDO, Antonio. A Literatura Brasileira em 1972. **Revista Iberoamericana**, v. XLIII, n. 98-99, p. 5-16, jan./jun. 1977. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3206>. Acesso em: 22 abr. 2024.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. *In*: **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Ítalo. **Mundo escrito e mundo não escrito**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. **Ensaio machadianos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1977.

CARELLI, Mário. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CARDOSO, Luís. A problemática do narrador da Literatura ao Cinema. *In*: **Revista Lumina**, Juiz de Fora, v.6, p.57-72, 2003.

CARVALHAL, Tânia. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

CATTRYSSE, Patrick. Film adaptation as translation: some methodological proposals. **Target – International Journal of Translations Studies**, Amsterdam, v. 4, n. 1, p. 57-70, 1992.

CHKLÓVSKI, Viktor. “Arte como procedimento”. Tradução de David G. Molina. **RUS (São Paulo)**, v. 10, n. 14, p. 153-176, 2019. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/153989>. Acesso em: 26 jun. 2024.

CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: VÁRIOS. **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

CIPRIANO, Simone Alves. Processo de criação literária em Clarice Lispector: uma exímia observadora crítica da existência humana. **Revista Fronteira**, Mato Grosso, n.6, p. 49-66, 2017.

CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade. Tradução de Carlos Nougué. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela** (edição com manuscritos e ensaios inéditos). Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CORREIA, Rebecca de Lima. **Os tradutores e o erotismo em “Miss Algrave” de Clarice Lispector**. 2023. 136f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003. p. 317-326.

CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Sara André; MIRANDA, Rui Gonçalves. *A hora da estrela*, livro e filme: para além da adaptação. **Revista Polifonia**, Cuiabá-MT, v. 25, n.40.1, p. 160-176, setembro-dezembro, 2018. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/6460/pdf>. Acesso em: 18 jun. 24.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**. São Paulo: Scritta, 1995.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 1986.

COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

COUTINHO, Edilberto. **Criaturas de papel: temas de literatura & sexo & folclore & carnaval & futebol & televisão & outros temas da vida**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

- CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- CUNHA, João Manuel dos Santos. A intermitência da memória: transcontextualização em "O corpo", de Clarice Lispector. **Revista Literatura e Autoritarismo (UFSM)**, Santa Maria, v. 12, p. 1-11, 2008.
- CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.
- DALBONI, Melina. **Diário de um filme: A paixão segundo G.H.** São Paulo: Rocco, 2024.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura Brasileira um Território Contestado**. Vinhedo, SP: Editora Horizonte. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.
- DAMASCENO, Beatriz. Prefácio. In: LISPECTOR, Clarice. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras: uma breve história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Planeta, 2020.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Viola de bolso: mais uma vez encordoada**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ESCAMILLA, Manuel Luis. **La metafísica de "El ser y el tiempo"**. San Salvador: Editorial Universitária, 1961.
- EVEN-ZORAH, Itamar. Polysystem studies. Poetics today: **International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**, Durham, v. 11, n. 1, p. 2-50. 1990.
- FERNANDES, José. **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: UFG, 1986.

FERREIRA, Vergílio. Do livro ao filme. *In*: FERREIRA, Vergílio. **Cântico Final**. Lisboa: Arcádia, 1975.

FERREIRA, Mariana Borrasca. **(Des) mascaramentos**: um estudo dos contos de Clarice Lispector. 2018. 186f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. Tradução de Joan Riviere. Rio de Janeiro: Imago, 1927. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7383805/mod_resource/content/1/Freud%20-%20Organiza%C3%A7%C3%A3o%20Genital%20Infantil.%20Obras%20Completas%20da%20Imago.%20Vol%2019.pdf. Acesso em: 14 maio 2024.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar / Das Unheimliche, seguido de O Homem da Areia**. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. O feticismo. *In*: **Obras Completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Trabalho original publicado em 1927, Vol. 17, pp. 302-310.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos III. Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. “Candido Portinari y Graciliano Ramos. La modernidad disfórica de sus emigrantes.” *In*: GIUNTA Andrea. **Candido Portinari y el sentido social del arte**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1972.

GOMES, André Luís. **Clarice em cena**: as relações entre Clarice Lispector e o teatro. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem cinematográfica**. *In*: CANDIDO *et al.* A personagem de ficção. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOTLIB, Nádia Battella. O romance inaugural. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice Fotobiografia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice**: Uma vida que se conta. 7. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática: 2006.

GOTLIB, Nádia Battella. Um Fio de Voz Histórias de Clarice. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H edição crítica**. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice na memória de outros**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024.

GOTLIB, Nádia Battella. Dona Cândida Raposo: sexualidade e velhice. *In*: Duarte, Constância Lima *et al.* (org). **Gênero e representação na Literatura Brasileira**. Mulher e Literatura. Belo Horizonte: PÓS- LIT/FALE/UFMG,2002.

GOTLIB, Nádia Battella. Literatura e cinema: A paixão segundo G.H. *In*: PASSOS, Cleusa e ROSENBAUM, Yudith (org.). **Um século de Clarice Lispector**: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo, 2021.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu *et al.* Clarice Lispector: literatura e cinema, **Travessias Interativas**, Sergipe, v. 7, n.14, p. 143-158, dez. 2017.

GUNNING, Tom. **Cinema e história**: “fotografia animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. Tradução de Flávia Cesarino Costa. *In*: XAVIER, Ismail (org.). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 21-44.

HELENA, Lúcia. **Nem musa, nem medusa**: itinerários da escrita em Clarice Lispector. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2006.

HELENA, Lúcia. A literatura segundo Lispector. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n.104, p. 25-42, mar. 1991.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cequinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel**. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1954.

IVO, Lêdo. **Melhores crônicas de Lêdo Ivo**. Gilberto Martins Teles (org.). São Paulo: Global, 2004.

JAFFE, Noemi. O lado de fora do lado de dentro. *In*: PASSOS, Cleusa e ROSENBAUM, Yudith (org.). **Um século de Clarice Lispector**: ensaios críticos. São Paulo: Fósforo, 2021.

JAFFE, Noemi. “A legião estrangeira de Clarice Lispector e o efeito de estranhamento”. **Programa Café Filosófico**, 14 maio 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WV7vq5g_DQM. Acesso em 4 abr. 2024.

JAKOBSON, Roman. **Aspectos linguísticos da tradução**: linguística e comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

JERONIMO, Thiago Cavalcante. **Figurações do romance de formação e recursos discursivos em uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. 2016. 121 f. Dissertação (Metrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Publifolha/Ediouro, 1998.

JOSEF, Bella. “Clarice Lispector e o ato de narrar”. *In*: RAMALHO, Christina (org.). **Literatura e feminismo** – Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada**: o social em Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KUNZ, Marínes Andréa. A hora da estrela. *In*: SARAIVA, Juracy Assmann (org.). **Narrativas verbais e visuais**: leituras refletidas. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003, p. 43-66.

KUSNETZOFF, Juan Carlos. **Introdução à Psicopatologia Psicanalítica**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 1, p. 60-80, 1996.

LERNER, Julio. **Clarice Lispector, essa desconhecida**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: ensaios e estudos (1940-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela** (edição com manuscritos e ensaios inéditos). Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. Fundo de gaveta. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 125-257.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem** (edição com manuscritos e ensaios inéditos). Rio de Janeiro: Rocco, 2022.

LISPECTOR, Clarice. O Corpo. *In*: MOSER, Benjamim (org.). **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. Vestido de cinema. *In*: NUNES, Maria Aparecida (org.); LISPECTOR, Clarice. **Correio para mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISPECTOR, Clarice. Ainda impossível. *In*: **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.

LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020c.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020d.

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020e.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020f.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020g.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020h.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. Pertencer. *In*: **Todas as crônicas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.**: edição crítica de Benedito Nunes. Benedito Nunes (Coord.). Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle. Brasília: CNPq, 1988.

LISPECTOR, Clarice. PANORAMA | RTC - TV Cultura - 01/02/77. **Youtube**, 8 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EGLO77NAbpE>. Acesso em 07 jun. 2022.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A vida íntima de Laura**. Ilustrações de Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOUREIRO, Daniela Gomes; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. O prazer e o sofrimento nas personagens femininas do conto *O Corpo*, de Clarice Lispector. **REVELL - Revista de Estudos Literários da Uems**, v. 1, n. 1, p. 27–36, 2015. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/291>. Acesso em: 6 maio. 2025.

MACHADO, Sônia Maria. **O fluxo da consciência e o tempo em A maçã no escuro**. 1981. 127f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1981.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito**: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea. São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MAGALHÃES, Hilda. Uma barata chamada Macabéa: uma questão de gênero. **Verbo de Minas**: letras. Juiz de Fora, v. 13, n. 21, p. 41-59, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Prefácio de Néstor García Canclini; Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1981.

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

MONTERO, Teresa. **Eu sou uma pergunta**: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MONTERO, Teresa. **À procura da própria coisa**: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MONTERO, Teresa. Água viva: antilivro, gravura ou show encantado. *In*: LISPECTOR, Clarice. **Água viva** (edição com manuscritos e ensaios inéditos). Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MORAES, Taiza Mara Rauen. A Magia e o herói clariciano. **Uniletras**, 2000. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/203/201>. Acesso em 12 maio 2024.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de Moraes; LIMA, Maria Elenice Costa. Inquietudes de Ser mulher em Laços de Família. *In*: COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera (org.). **Clarices**: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. v. 1, p. 351-366.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MOURA, Otavio Praseres Alves de. **A hora da estrela de Lispector e Amaral**: um stellarium intermediático. 2020. 73f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

NADALE, Marcel. **José Antônio Garcia**: em busca da alma feminina. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Edson da Silva. **A dialética do absurdo em K. relato de uma busca, de B. Kucinski**. 2023. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NOLASCO, Edgar Cézar. **Restos de ficção**: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.

NOLASCO, Edgar Cézar. A descoberta de Clarice em minha vida. *In*: Coutinho, Fernanda; Alencar, Sávio (org.). **Visões de Clarice Lispector**: ensaios, entrevistas, leituras. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2020, p. 195-206.

NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 9. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.

NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, n. 9, p. 63-70, maio 1989.

NUNES, Benedito. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Edições Quíron, 1973.

NUNES, Benedito. “O mundo imaginário de Clarice Lispector”. *In*: NUNES, Benedito. **O Dorso do Tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 93-139.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

NUNES, Benedito. **O mundo de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1966.

NUNES, Benedito. A resposta de Clarice. *In*: GULLAR, Ferreira; PEREGRINO, Julia **Clarice Lispector**: A hora da estrela. São Paulo: Museu da Língua Portuguesa, 2007, p. 54-58.

NUNES, Aparecida Maria. **Correio feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

NUNES, Aparecida Maria. Dissimulações de Clarice Lispector. **Olho d’água**, São João do Rio Preto v. 2, n. 2, p. 66-77, 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

OTTERSON, Marcela de Almeida. **Um corpo e dois contextos**: Clarice Lispector e José Antonio Garcia. 2008. 83f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva: 2003.

PEIXOTO, Marta. **Ficções apaixonadas**: gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PELLEGRINI, Tania et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

PEREIRA, Andrea Cristina Martins. **Ruído de passos**: a palavra e a imagem. Vínculo (Unimontes), v. 3, p. 125-134, Unimontes, 2002.

PEREIRA, José Paulo Cruz. **O amor-segundo Clarice Lispector**. Navegações, Porto Alegre, v. 8, n.2, p. 134-145, jul.-dez. 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/297743571_O_Amor__segundo_Clarice_Lispector>. Acesso em: 25. mar. 2024.

PEREZ, Renard. **Escritores brasileiros contemporâneos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 71-86.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M.S Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSANHA, José Américo Motta. O conselho do amigo – Carta à Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **Água viva** (edição com manuscritos e ensaios inéditos). Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Epifania de Clarice. **Remate de males**, Campinas, n. 9, p. 17-29, 1989.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PÓLVORA, Hélio. Panteras & rosas, retratos & mitos. **Jornal de Poesia**. Fortaleza. 10/dez./2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/polvora9.html>. Acesso em 28 set. 2024.

PONTIERI, Regina Lúcia. Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty. **Revista USP**, São Paulo, n. 44, p. 330–334, 1999a. DOI: 10.11606/issn.2316-

9036.v0i44p330-334. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/30099>. Acesso em: 4 ago. 2024.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999b.

QUEIROZ, Rachel. **O quinze**. 25 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2002.

REBELLO, Lucia Sá. Literatura Comparada, Tradução e Cinema. **Revista Organon**, Rio Grande do Sul, v. 27, n. 52, p. 139-160, jun. 2012.

REBELLO, Ivana Ferrante. Sobre restaura fios: reflexões sobre a pobreza em A hora da estrela. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 41, p. 219-232, 2013.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. **Clarice Lispector e a encenação da escritura**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

ROSENBAUM, Yudith. **Um século de Clarice Lispector: ensaios críticos**. Cleusa Rios P. Passos e Yudith Rosembaum (org.). São Paulo: Fósforo, 2021.

ROSENBAUM, Yudith. **As metamorfoses do mal em Clarice Lispector**. Youtube, 30 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dmjbW4s5PMU>. Acesso em: 13 mar. 2024.

ROSENBAUM, Yudith. **QUEM SOMOS NÓS – A paixão segundo G.H por Yudith Rosenbaum**. 11 ago. 2018. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E9APnF6e7u0>. Acesso em: 31 mar. 2024.

ROSENBAUM, Yudith. Uma estranha descoberta: leitura do conto “A menor mulher do mundo”, de Clarice Lispector. **Literatura E Sociedade**, 20(20), 148-156, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i20p148-156>. Acesso em: 20 ago. 2024.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes, 1993.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. São Paulo: ANNABLUME, 1993.

SÁ, Olga de. Clarice Lispector: Processos Criativos. **Revista Iberoamericana**, v. 50, n. 126, 1984. Disponível em: <https://typeset.io/pdf/clarice-lispector-processos-criativos-58017n7asd.pdf>. Acesso em: 12 maio 2024.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Clarice: a epifania da escrita. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1977.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Produção de linguagem e ideologia**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 dez. 1997. Caderno MAIS!

SANTOS, Francisco Venceslau dos (org.). **Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas**. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. A arte da frase em Clarice. *In*: KIFFER, Ana et al. **Quanto ao futuro, Clarice**. Júlio Diniz (org.) Rio de Janeiro: Bazar do tempo: PUC-Rio, 2021.

SANTOS, Claudiana Gois dos. A emergência lésbica. **Revista Criação e Crítica**, São Paulo, n. 20, p. 89-107, 2018.

SARMENTO, Rosemari. Construindo a poética da imagem: da caverna ao cinema. **Todas as musas**, São Paulo, n.1, p. 177-189, 2012.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. A construção da personagem Macabéa em “A Hora da Estrela”, de Clarice Lispector. **Revista Ecos**, Mato Grosso, v. 4, n. 1, p. 59-66, jul. 2008.

SILVA, Bruna Bittencourt. **Restos de uma rosa, imagens da infância de Clarice Lispector**. 2022. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras Português) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. A literatura e o cinema: convergências e divergências. *In*: SOTTA, Cleomar Pinheiro. **Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Editora UNESP: Cultura Acadêmica, 2015. p. 156- 230. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/x97jh/pdf/sotta-9788579837104-05.pdf>. Acesso em: 12 maio 2024.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. Braga: Universidade do Minho, 2000.

SOUZA, Gilda Rocha de Mello e. “O vertiginoso relance”. *In*: SOUZA, Gilda. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas cidades, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica biográfica, ainda. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v.2, n.4, p. 51-57, 2010.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**, n. 51, pp. 19-53, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>. Acesso em: 24 dez. 2024.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. *In*: SCHWARZ, Roberto. **A Sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução Jefferson Luiz. Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução Mauro Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VAN SIJLL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica**: contando história com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

VARIN, Claire. **Línguas de fogo**: ensaio sobre Clarice Lispector. Tradução de Lúcia Peixoto Cherem. São Paulo: Limiar, 2002.

VIANNA, Vera Lucia. O espaço do corpo em *Perto Do Coração Selvagem*: resignificando o mundo. 2005. **Literatura e autoritarismo – Estudos Culturais**, n. 5, P. 34-38, 2005. Disponível em: w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num5/ass07/pag01.html. Acesso em: 19 set. 2024.

VIEIRA, Nelson. Referência à expressão judaica na obra de Clarice Lispector, de Nelson H. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, n. 9, p. 207-209, maio 1989.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. **Psicología del arte**. Tradução de Victoriano Imbert. Barcelona: Barral, 1972.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. A psique, a consciência, o inconsciente. *In*: VIGOTSKI, Lev Semionovitch. **Teoria e método em Psicologia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?**: o corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In*: PELLEGRINI, Tania *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

XAVIER, Márcia Cristina. **Representações do erotismo em “O Corpo”, conto de Clarice Lispector e adaptação fílmica de Antonio Garcia**. 2009. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

WESCHENFELDER, Ricardo. **A imagem invisível no cinema**. Brusque: Ed. UNIFEBE, 2020.

ZILBERMAN, Regina *et al.* **Clarice Lispector**: a narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino de literatura**. Curitiba: Ibplex, 2010.

A HORA DA ESTRELA. Direção: Suzana Amaral. Produção: Eliane Bandeira e Assunção Hernandes. Intérpretes: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Tamara Taxman,

Umberto Magnani, dentre outros. Roteiro Suzana Amaral e Alfredo Oroz. Baseada na novela “A hora da estrela”, de Clarice Lispector. Produzido por Raiz Produções Cinematográficas. 1985, 1 vídeo. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=bD_2lha4nuM. Acesso em: 1 jan. 2025.

O CORPO. Direção: José Antonio Garcia. Produção: Aníbal Massaini e Adone Fragoso. Intérpretes: Antonio Fagundes, Marieta Severo, Cláudia Jimenez, Carla Camurati e outros. Roteiro: Alfredo Oros. Brasil: Riofilme, 1991. 1 vídeo. Produzido pela Cinearte Produções

Cinematográficas Ltda e Olympus Filme Ltda. Baseado no conto “O Corpo” de Clarice Lispector. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SbiHTfd9z8s>. Acesso em: 1 jan. 2025.

RUÍDO DE PASSOS. Direção: Denise Gonçalves. Produção: Jan Koudela. Intérpretes: Renée Gumiel, Sylvia Laila e outros. Roteiro: Denise Gonçalves. Brasil: Moema Filmes, 1996. 1 vídeo. Baseado no conto “Ruído de Passos”, de Clarice Lispector. Produzido por Moema Filmes. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cnSbjd22nuE>. Acesso em: 14 dez. 2024.