



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

**GLEYDA LUCIA CORDEIRO COSTA ARAGÃO**

**DO SERTÃO AO ASFALTO, DAS PÁGINAS PARA AS TELAS: IDENTIDADE E  
REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS NORDESTINAS EM *VIDAS SECAS* E A  
*HORA DA ESTRELA***

**FORTALEZA**

**2019**

GLEYDA LUCIA CORDEIRO COSTA ARAGÃO

DO SERTÃO AO ASFALTO, DAS PÁGINAS PARA AS TELAS: IDENTIDADE E  
REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS NORDESTINAS EM *VIDAS SECAS* E A  
*HORA DA ESTRELA*

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Departamento em Literatura da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

A671s 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 / Gleyda Lucia Cordeiro Costa Aragão. – 2019.  
260 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

1. Literatura Comparada. 2. Literatura Brasileira. 3. Cinema. 4. Adaptação. 5. Personagem. I. Título.  
CDD 400

---

GLEYDA LUCIA CORDEIRO COSTA ARAGÃO

DO SERTÃO AO ASFALTO, DAS PÁGINAS PARA AS TELAS: IDENTIDADE E  
REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS NORDESTINAS EM *VIDAS SECAS* E A  
*HORA DA ESTRELA*

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Departamento em Literatura da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Dolores Aronovich Aguero  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Simone dos Santos Machado Nascimento  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Aila Maria Leite Sampaio  
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

Para minha filha Stella.

## AGRADECIMENTOS

Ao Thales e à Stella, companheiros na vida, minha força e inspiração;

Ao professor Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, meu orientador que soube com clareza, generosidade, competência e segurança me conduzir e me estimular a fazer um bom trabalho;

Às professoras Dras. Fernanda Coutinho e Lola Aronovich que compuseram a banca de qualificação e que em muito contribuíram para esta pesquisa;

Às professoras Alba Maria Pinho de Carvalho e Isabelle Braz Peixoto da Silva do Programa de Pós-Graduação cujas aulas me ofereceram significativa bagagem teórica no campo dos Estudos Culturais;

Aos funcionários do PPGLETRAS-UFC que sempre estiveram disponíveis durante esse percurso;

Aos colegas da Casa de Cultura Francesa, sobretudo Arivalneide de Braga Mendonça e Ruy Ferreira Lima, que assumiram minhas turmas durante minha licença capacitação;

À ex-coordenadora da Casa de Cultura Francesa, Rosa Virgínia Cintra Gripon que desde o início desta formação forneceu todas as melhores condições para que eu pudesse me dedicar a esta pesquisa;

À colega Simone Nascimento que me acompanha de forma generosa desde o processo seletivo deste curso;

À Anna Karine Lima, minha fornecedora de livros essenciais sobre a compreensão da vida e obra de Clarice Lispector;

À Lílian Adeodato, pelo suporte que me permitiu ter mais calma e equilíbrio para seguir este percurso;

Aos meus amigos e meus alunos que tanto torceram e me ajudaram durante a pesquisa, me motivando, apoiando e me fortalecendo com carinho e palavras de incentivo;

Ao presidente Lula que acreditou no poder transformador da educação e que seria possível oferecer uma país melhor às Macabéas e Fabianos deste país;

Aos meus pais.

*Viver é luxo.*

Clarice Lispector

*Há uma miséria maior que é não ter o que comer de fome no deserto: é não ter o que comer  
na terra de Canaã.*

José Américo de Almeida

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo principal analisar a construção das personagens nordestinas nas obras *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos e *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector e suas respectivas adaptações para o cinema. Investigamos as estratégias usadas pelos diretores (Nelson Pereira dos Santos e Suzana Amaral) e suas equipes na apresentação das personagens Fabiano, Sinhá Vitória, Macabéa e Olímpico, focalizando sobretudo a constituição da identidade desses seres, assim como a representação do Nordeste nestas produções. Partimos da ideia de que historicamente esta região e seus habitantes são apresentados de forma estereotipada em diversas produções artísticas, o que contribui para uma imagem deturpada de ambos. Verificamos que nas obras que constituem nosso *corpus* tanto os escritores quanto os cineastas apresentaram estas personagens em diferentes contextos (sertão e cidade grande). Detectamos ao longo deste trabalho que a pobreza, a vida precária e as dificuldades enfrentadas por estas personagens estão diretamente relacionadas a fatores que ultrapassam a questão regional. A ligação da região Nordeste ao atraso e subdesenvolvimento estaria muito mais intimamente atrelada a fatores políticos do que climáticos. A qualidade precária de vida de Macabéa, personagem que vive em um grande centro urbano não difere muito da de Fabiano e sua família, que vivem no campo, e é muito semelhante a de suas colegas de quarto que sempre viveram na capital. Deste modo, concluímos que, em um contexto de exploração e injustiça, a questão regional não é fator decisivo para justificar as más condições sociais em que vivem estas personagens. Nelson Pereira dos Santos e Suzana Amaral construíram narrativas bem próximas às dos textos de partida, acrescentando elementos que complementam o quadro apresentado pelos escritores. Uma vez que todos os elementos de denúncia social presentes nos textos permaneceram nos filmes, eles demonstraram que, ainda que se tenha passado décadas entre a escrita dos livros e a realização dos filmes, certos aspectos retrógrados e pouco louváveis de nossas relações sociais ainda sobrevivem. Assim, fica evidente que atrasado e não é o Nordeste ou os nordestinos, mas as relações assimétricas de poder que se estabeleceram no país. No caso específico desta região, o fenômeno da seca apenas serve de pretexto para legitimar uma prática política recorrente de desmandos. Como aporte teórico, nos baseamos nos conceitos de adaptação de Hutcheon (2013), adaptação fílmica de Cattrysse (1992) e Stam (2006) e reescritura de Lefevere (1992). Ao abordarmos os conceitos de identidade e representação, utilizamos os escritos de Hall (2002, 2006), Bauman (2005, 2011), Albuquerque Jr. (2007, 2009). Para análise fílmica, contamos com as contribuições de Xavier (2001, 2003, 2005, 2012) e Bernardet (2007).

**Palavras-chave:** Literatura Comparada. Literatura Brasileira. Cinema. Adaptação. Personagem.



## ABSTRACT

This research has as main objective to analyze the construction of the Northeast characters in the books *Vidas Secas* (1938), of Graciliano Ramos and *A hora da estrela* (1977), of Clarice Lispector, as well as their respective adaptations for the cinema. We will investigate the strategies used by the directors (Nelson Pereira dos Santos and Suzana Amaral) and their teams in the presentation of the characters Fabiano, Sinhá Vitória, Macabéa and Olímpico, focusing mainly on the constitution of the identity of these beings, as well as the representation of the Northeast in these productions. We start from the idea that often this region and its inhabitants are presented in stereotyped form in several artistic productions, which contributes to a misrepresented image of both. In this way, we conclude that Nelson Pereira dos Santos and Suzana Amaral constructed narratives very close to those of the texts of departure, adding elements that corroborated with the picture presented by the writers. All the elements of complaint in the texts remained in the films. They have shown that even though decades have passed between the writing of books and the making of films, certain retrograde and unabashed aspects of our social relations still survive. Thus, it is evident that the backward, primitive and retrograde is not the Northeast or the Northeast, but the power relations that have established themselves in the country. In the specific case of this region, the drought only serves as a smoke screen to legitimize certain deviations. As a theoretical contribution, we are based on the concepts of adaptation of Hutcheon (2013), film adaptation of Cattrysse (1992) and Stam (2006) and rewriting of Lefevere (1992). In addressing the concepts of identity and representation, we used the writings of Hall (2002, 2006), Bauman (2005, 2011), Albuquerque Jr. (2007, 2009).

**Keywords:** Comparative Literature. Brazilian literature. Cinema. Adaptation. Character.

## RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objectif principal présenter une analyse de la construction des personnages du Nord-Est brésilien dans les œuvres *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos et *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, ainsi que leurs respectives adaptations pour le cinéma. Nous avons étudié les stratégies utilisées par les réalisateurs (Nelson Pereira dos Santos et Suzana Amaral) et leurs équipes dans la présentation des personnages Fabiano, Sinhá Vitória, Macabéa et Olímpico, en ce qui concerne principalement la constitution de l'identité de ces individus. Nous partons de l'idée que cette région et ses habitants sont souvent présentés de manière stéréotypée dans plusieurs productions artistiques, ce qui contribue à une image déformée de ceux-là. Nous concluons ainsi que dans un contexte d'exploitation et d'injustice, la question régionale n'est pas un facteur décisif pour justifier les conditions dans lesquelles vivent ces personnages. Nelson Pereira dos Santos et Suzana Amaral ont construit des récits très proches de ceux des textes de départ, en ajoutant des éléments qui corroborent le tableau présenté par les auteurs. Tous les éléments de plainte dans les textes sont restés dans les films. Ils ont montré que, malgré les décennies écoulées entre la rédaction de livres et la réalisation de films, certains aspects rétrogrades de nos rapports sociaux subsistent encore. Ainsi, il est évident que le retard, le primitif et le rétrograde ne sont pas le Nord-Est ou ses habitants, mais les relations de pouvoir qui se sont établies dans le pays. Dans le cas particulier de cette région, la sécheresse ne sert que de prétexte pour légitimer certaines déviations. Comme contribution théorique, nous avons utilisé les concepts d'adaptation de Hutcheon (2013), d'adaptation cinématographique de Cattrysse (1992) et de Stam (2006) et de réécriture de Lefevere (1992). En abordant les concepts d'identité et de représentation, nous avons consulté les écrits de Hall (2002, 2006), Bauman (2005, 2011), Albuquerque Jr. (2007, 2009).

**Mots-clés:** Littérature Comparée. Littérature Brésilienne. Cinéma. Adaptation. Personnage.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	- Quadro <i>Os retirantes</i> .....	29
Figura 2	- Cena de abertura HQ <i>Vidas secas</i> .....	30
Figura 3	- Cena <i>Vidas secas</i> no teatro .....	31
Figura 4	- Fabiano cansado .....	149
Figura 5	- Fabiano no trabalho .....	149
Figura 6	- Sinhá Vitória e as crianças .....	150
Figura 7	- A família a caminho da cidade .....	150
Figura 8	- Macabéa e o cinza da paisagem.....	156
Figura 9	- Macabéa no ambiente de trabalho .....	156
Figura 10	- Macabéa e seu chefe .....	157
Figura 11	- Macabéa e Olímpico .....	157
Figura 12	- Macabéa e o guarda da estação de metrô .....	157
Figura 13	- Macabéa na rua .....	157
Figura 14	- Macabéa é ignorada pelas colegas do quarto .....	158
Figura 15	- Os objetos de Macabéa .....	159
Figura 16	- As colagens de Macabéa .....	159
Figura 17	- O toco das unhas pintadas .....	159
Figura 18	- Macabéa compra um batom .....	159
Figura 19	- Macabéa no espelho .....	159
Figura 20	- Macabéa e a flor .....	159
Figura 21	- Olímpico e Macabéa na chuva .....	160
Figura 22	- Baleia vive seus últimos momentos .....	192
Figura 23	- Baleia agoniza .....	192
Figura 24	- Macabéa e seu ambiente de trabalho .....	197
Figura 25	- Macabéa e Glória almoçam .....	200
Figura 26	- Macabéa crê ser paquerada.....	204
Figura 27	- Macabéa observa o rapaz.....	204
Figura 28	- Macabéa no metrô .....	204
Figura 29	- Macabéa e os dois rapazes .....	204
Figura 30	- Macabéa e sua folga .....	205
Figura 31	- Visita ao museu .....	208
Figura 32	- O discurso de Olímpico .....	208

Figura 33 - A plateia de Olímpico .....	208
Figura 34 - A mesa farta de Glória .....	214
Figura 35 - A convidada Macabéa .....	214
Figura 36 - Macabéa sorri .....	217
Figura 37 - Macabéa e o vestido azul .....	217
Figura 38 - Provando o vestido .....	218
Figura 39 - Macabéa sai confiante da loja .....	218
Figura 40 - Olímpico derrotado .....	218
Figura 41 - Macabéa e o vestido azul .....	219
Figura 42 - O jovem entra no carro .....	219
Figura 43 - O símbolo da estrela .....	219
Figura 44 - Macabéa agoniza .....	220
Figura 45 - Capa do filme em inglês .....	259
Figura 46 - Capa libreto .....	259
Figura 47 - Contracapa libreto .....	259

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2</b>	<b>TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E RELEITURAS DE IDENTIDADES NO CINEMA BRASILEIRO</b> .....	20
<b>2.1</b>	<b>Estudos da Tradução e Tradução Intersemiótica</b> .....	20
<b>2.2</b>	<b>Tradução e adaptação</b> .....	24
<b>2.3</b>	<b>Obras estudadas e o diálogo com outras artes</b> .....	28
<b>2.3.1</b>	<i>Vidas secas</i> .....	28
<b>2.3.2</b>	<i>A hora da estrela</i> .....	31
<b>2.4</b>	<b>Considerações sobre as relações entre literatura e cinema</b> .....	37
<b>2.5</b>	<b>A construção da personagem na literatura e no cinema</b> .....	45
<b>3</b>	<b>GRACILIANO RAMOS E NELSON PEREIRA DOS SANTOS: DOIS CAMINHOS QUE SE ENCONTRAM</b> .....	61
<b>3.1</b>	<b>Graciliano Ramos: um escritor em um mundo coberto de penas</b> .....	61
<b>3.1.1</b>	<i>Graciliano e o Romance de 30: engajamento e regionalismo</i> .....	69
<b>3.1.2</b>	<i>As personagens de Graciliano</i> .....	73
<b>3.2</b>	<b>Nelson Pereira dos Santos: cinema e crítica social</b> .....	80
<b>3.2.1</b>	<i>Nelson Pereira dos Santos e a literatura</i> .....	85
<b>3.2.2</b>	<i>Nelson Pereira dos Santos e o Cinema Novo</i> .....	87
<b>4</b>	<b>CLARICE LISPECTOR E SUZANA AMARAL: DUAS MULHERES EM UM MUNDO TODO FEITO CONTRA ELAS</b> .....	91
<b>4.1</b>	<b>O não lugar de Clarice Lispector: de estrangeira à escritora inclassificável</b> .....	91
<b>4.1.1</b>	<i>As personagens clariceanas</i> .....	98
<b>4.2</b>	<b>Suzana Amaral: uma cineasta da maturidade</b> .....	113
<b>4.2.1</b>	<i>Suzana Amaral e a literatura</i> .....	116
<b>5</b>	<b>IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA E NO CINEMA: O NORDESTE EM FOCO</b> .....	119
<b>5.1</b>	<b>Identidade, representação e adaptação</b> .....	119
<b>5.2</b>	<b>O Nordeste e suas representações</b> .....	126
<b>5.2.1</b>	<i>A representação do Nordeste na literatura: Graciliano Ramos e Clarice Lispector</i> .....	130
<b>5.2.2</b>	<i>A representação do Nordeste no cinema: Nelson Pereira dos Santos e Suzana Amaral</i> .....	136

<b>6</b>	<b>IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO EM VIDAS SECAS E A HORA DA ESTRELA E SUAS ADAPTAÇÕES PARA O CINEMA</b> .....	145
<b>6.1</b>	<b>Traduzindo Fabiano e sua família para o cinema</b> .....	145
<b>6.2</b>	<b>Traduzindo Macabéa e Olímpico para o cinema</b> .....	152
<b>6.3</b>	<b>Do livro à tela: identidade e representação</b> .....	161
<b>6.3.1</b>	<i>Os títulos</i> .....	161
<b>6.3.2</b>	<i>Os narradores</i> .....	165
<b>6.3.3</b>	<i>As personagens Fabiano, Sinha Vitória, Macabéa e Olímpico</i> .....	170
<b>6.4</b>	<b>Identidade e representação do Nordeste e do nordestino nos filmes <i>Vidas secas</i> e <i>A hora da estrela</i></b> .....	183
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	222
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	229
	<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS</b> .....	237
	<b>ANEXOS</b> .....	239

## 1 INTRODUÇÃO

A aproximação com os textos estudados ao longo desta pesquisa se deu ainda no período escolar. Graciliano Ramos e Clarice Lispector são autores estudados em uma fase em que ainda, na maioria das vezes, não temos maturidade suficiente para compreender a grandeza de seus escritos. Felizmente tivemos a oportunidade de reencontrá-los em um momento em que a vivência e a bagagem cultural nos permitiram perceber que se tratam de autores que merecem ser lidos e estudados por toda a vida, pois criaram obras inesgotáveis e transformadoras.

As obras escolhidas estão também entre as mais conhecidas desses dois autores e possuem como ponto em comum o fato de apresentarem personagens nordestinas que experenciam existências permeadas por grandes dificuldades. Passados praticamente quarenta anos que separam a publicação das de *Vidas secas* (1938) e *A hora da estrela* (1977), percebemos que os obstáculos enfrentados por estas personagens se assemelham. Todavia, a miséria humana, fruto de relações desiguais de poder se apresentam de forma clara e gritante nos dois textos.

O embrião desta pesquisa surgiu ainda nas primeiras disciplinas do curso de Letras na Universidade Estadual do Ceará, demonstrando que a sondagem em torno de Clarice Lispector e sua personagem Macabéa se faz presente desde o início de meu percurso acadêmico. Durante o curso, elas foram temas de análises, ainda que incipientes, mas importantes para o estabelecimento de laços que se intensificaram posteriormente ao longo do curso de Mestrado em Linguística Aplicada, na mesma universidade.

Diante das inúmeras possibilidades em abordagens em torno de texto tão rico, optamos por analisar questões de identidade e representação das personagens nordestinas do livro e também em sua tradução para o cinema, no filme homônimo dirigido por Suzana Amaral, em 1985. Neste caso, vale ressaltar que o que chamamos de Nordeste, segundo o conceito de Albuquerque Jr., constitui uma criação recente, pois até meados dos anos 1920 esta denominação ainda não existia. No entanto, esta criação deu origem tanto a uma nova configuração do país no que se refere a discursos que favoreciam econômica e politicamente uma pequena parte da população, quanto levou à estigmatização de uma maioria. Esta discussão acerca das origens desta região e suas repercussões será aprofundada em um capítulo específico deste trabalho.

Ao decidir continuar os estudos, desta vez no Doutorado do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, ampliamos esta discussão,

acrescentando mais duas obras: *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1938), e sua adaptação para o cinema, com roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos (1963).

Esse diálogo estabelecido entre a literatura e o cinema através de adaptações fílmicas tem se tornado um campo fértil para que obras já consagradas possam ser analisadas a partir de outras perspectivas.

O cinema desde os seus primórdios tem estabelecido uma relação próxima com a literatura, sendo responsável pela difusão de obras e autores, bem como acumulando também um papel renovador, pois a literatura se enriquece ao adaptar suas técnicas e efeitos. O cinema e a literatura estabeleceram relações de trocas, resultando numa múltipla influência que possibilita o despertar de novas formas de se contar uma história.

Deste modo, procuramos problematizar uma afirmação bastante arraigada no Brasil, o de que nosso cinema dos anos anteriores à retomada com *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, seria de qualidade duvidosa, apelativo e repetidor de fórmulas consagradas. Neste caso, vale esclarecer, estamos falando sobre as produções dos anos 1970 e 1980, conhecidas como pornochanchadas. Estes filmes foram veiculados sobretudo durante o período da Ditadura Militar, quando a censura controlava as produções artísticas e tentava a todo custo proibir a circulação de obras politizadas e contestadoras. Como veremos ao longo desta pesquisa, fazer cinema não é algo acessível, principalmente em um país como o Brasil. O alto custo de produções o torna um setor para poucos e corajosos profissionais. Neste contexto, Nelson Pereira dos Santos e Suzana Amaral se mostram cineastas ousados, pois com poucos recursos financeiros, decidiram adaptar obras literárias em um país onde o índice de analfabetismo foi durante muito tempo elevado, tendo declinado no período da redemocratização. Ainda assim, em um cenário tão pouco favorável, o que vemos são obras elogiadas, premiadas internacionalmente e que, décadas após seus lançamentos, são vistas, comentadas, estudadas e, principalmente, lembradas pelo grande público.

Para esta pesquisa, procuramos respostas para as seguintes perguntas: Como os diretores e roteiristas trabalharam a construção destes personagens no cinema? Que aspectos estes profissionais privilegiaram? Que outros elementos teriam sido introduzidos e que nos permitiriam uma nova compreensão desses seres fictícios? Como as obras cinematográficas estudadas datam de décadas diferentes, anos 1960 e 1980, que influências do período (estéticas, ideológicas) em que elas foram traduzidas são enfatizadas nestas obras? Os textos-fontes sofreram algum tipo de atualização nestas releituras? Haveria uma recorrência de determinados estereótipos nos discursos das adaptações?



Por se tratarem de dois clássicos da literatura brasileira e por serem obras que se tornaram temas de estudos com os mais variados propósitos e enfoques, em um primeiro momento escolher o que abordar em uma pesquisa deste nível apresenta-se como um grande desafio. Todavia, decidimos abordar a questão da construção das personagens principais de *Vidas secas* e *A hora da estrela* que possuem em comum o relato de miséria e abandono, bem como suas implicações para as vítimas. Tanto Fabiano e sua família, composta pelo casal e dois filhos pequenos, quanto Macabéa e Olímpico, são seres esquecidos pelo mundo, pelo poder público, e vivem à margem, sendo explorados por aqueles que se julgam mais fortes. Trazem consigo as marcas da fome, da quase nula escolaridade e, por consequência, dificuldades de se pronunciarem e construir um discurso claro e estruturado. Seja no sertão, seja na cidade grande, o sentimento de deslocamento é visível e constrangedor. Se Fabiano e Sinhá Vitória vivem uma realidade difícil no sertão e sonham com uma vida melhor na capital, Macabéa e Olímpico ilustram como é a vida depois da chegada ao destino de tantos migrantes em busca de melhores condições de vida. Trata-se, sobretudo, da análise de um percurso que começa na “terra rachada” e termina no asfalto.

Veremos, portanto, como estes seres da ficção se comportam nos dois meios semióticos, pois cada um traz consigo particularidades e convergências que nem sempre são percebidas pelo público em geral. Quando lemos estas obras, imaginamos um rosto para estas personagens, o tom das suas vozes, o sotaque, e imaginamos também elementos que o autor apenas sugeriu nas entrelinhas. No cinema, este universo ganha cores, movimento e sons, proporcionando uma nova percepção dos mesmos temas.

Observar e analisar como o cinema trabalha e adapta peculiaridades da arte literária exige um olhar atento e não hierarquizador. É neste sentido que se estabelecem estudos descritivos dos dois meios, sem estabelecer uma comparação que julga esta ou aquela obra superior à outra.

O que nos cabe no âmbito destes estudos é identificar e problematizar as saídas que os diretores e suas equipes encontraram ao nos apresentar, a partir dos recursos cinematográficos, personagens tão complexas quanto Fabiano, Sinhá Vitória e seus filhos, bem como Macabéa e Olímpico. Graciliano Ramos tem como característica a economia das palavras, uma vez que seu texto é objetivo. Clarice Lispector, por sua vez, é conhecida por sua subjetividade, por privilegiar a repercussão dos fatos nas personagens, deixando as ações em segundo plano. Uma vez que estamos abordando aspectos criativos de cada autor, vale ressaltar que, enquanto a literatura é fruto de um esforço individual, o cinema é sobretudo uma indústria e, deste modo seu produto é algo que se constrói coletivamente. Embora, neste caso específico,

os diretores também acumulem a função de roteiristas, fica evidente que outros profissionais colaboram ativamente para a realização da produção e é a partir do envolvimento destes vários profissionais que o texto de partida vai adquirindo novas ressignificações e não nos cabe cobrar um resultado fiel ao original. Outro aspecto que não devemos excluir desta discussão é o fato de que produções como estas, que eventualmente podem depender de patrocínios, subordinados às leis de fomento cultural, também estão diretamente ligadas aos fatores históricos e às questões ideológicas.

A tese está estruturada, contando com esta introdução, em seis capítulos divididos nos seguintes temas: estudos da tradução e adaptação fílmica, Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos, Clarice Lispector e Suzana Amaral, identidade e representação do Nordeste e nordestinos e, finalmente, a análise das quatro obras escolhidas.

No segundo capítulo intitulado “Tradução, adaptação e releituras de identidades no cinema brasileiro”, abordaremos os Estudos da Tradução e Adaptação. Também teceremos considerações sobre as relações entre literatura e cinema, com enfoque na construção de personagens nos dois meios semióticos.

É importante adiantar que para este capítulo nos basearemos nos escritos de Bassnett (2003) e elegemos os conceitos de adaptação apresentados por Hutcheon (2013) e adaptação fílmica de Cattrysse (1992), bem como o conceito de reescritura de Lefevere (2007) como norteadores dessa discussão e dos conceitos de tradução e adaptação aqui empregados.

O terceiro capítulo intitulado “Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos: dois caminhos que se encontram” teremos como enfoque Graciliano Ramos, sua vida e obra, bem como seu papel no Romance de 30, destacando aspectos como o regionalismo e o engajamento em questões sociais e políticas da época. Também apresentaremos um perfil dos protagonistas de sua obra romanesca. A seguir, focalizaremos a vida e obra de Nelson Pereira dos Santos, seu cinema e a crítica social, assim como sua importância enquanto figura de proa do Cinema Novo. Por ter estabelecido uma relação tão estreita com a literatura, chegando a ser membro da Academia Brasileira de Letras, também dedicaremos um tópico para comentarmos a influência da literatura em suas produções. Como referencial teórico deste capítulo, nos apoiaremos nos escritos de Candido (2012), Bueno (2015), Malard (1976), Moraes (2012) e Ramos (1992), para analisarmos o percurso intelectual e obra do escritor. Os escritos de Salem (1996) e Sadlier (2012) nos ajudarão durante a análise dos aspectos relevantes da obra do diretor.

O quarto capítulo “Clarice Lispector e Suzana Amaral: duas mulheres em um mundo todo feito contra elas” concentra-se na trajetória da escritora Clarice Lispector e seu

universo literário, bem como em aspectos importantes da obra da cineasta Suzana Amaral. Nele apresentaremos um breve histórico das vivências da autora, salientando sua experiência como escritora, desde a primeira obra até a última, lançada postumamente. A vida de Clarice Lispector, que percorre boa parte do século XX, tem suas origens na Ucrânia, passa pelo Nordeste brasileiro e, após a juventude no Rio de Janeiro e posterior mudança para a Europa durante a Segunda Guerra Mundial, nos assinala que o deslocamento é algo constante em sua vida e cujos reflexos são percebidos em sua obra. A trajetória da autora é tão rica em eventos e mudanças, que consideramos necessário observá-los com alguma atenção para conseguirmos vislumbrar um melhor entendimento de sua temática na obra em análise, concentrando em sua obra romanesca e nas suas personagens principais.

Para este capítulo, tomaremos como referencial teórico os escritos de Arêas (2005), Gotlib (1995, 2013), Manzo (1997), Monteiro (1999, 2018) e Nunes (1995). Estes autores e seus estudos detalhados acerca da autora, suas personagens e seus conflitos são referências indispensáveis para a escrita desta pesquisa.

Ainda neste capítulo, também dedicaremos algumas páginas à cineasta Suzana Amaral, seu percurso artístico e sua obra cinematográfica. Por manter estreita ligação com a literatura (seus três longas foram adaptações de obras literárias), faremos uma breve análise de suas produções. Para nos ajudar nesta tarefa, utilizaremos os escritos de Xavier (2003) e Avellar (2005).

O quinto capítulo se intitula “Identidade e representação na literatura e no cinema: o Nordeste em foco”. Este versará sobre os conceitos de identidade e representação a partir das reflexões elaboradas por autores como Hall (1997, 2006, 2007), Giddens (1991, 1993, 2002) e Silva (2007), que ao longo de vários anos apresentaram trabalhos consistentes acerca dos temas estudados e que nos permitirão melhor compreender questões que deles se originam. Para discutir o conceito de Nordeste e suas representações na literatura e no cinema, nos serviremos dos escritos de Albuquerque Jr. (2007), (2009) e Freyre (2004).

Finalmente, concluímos nossa tese com o sexto capítulo, no qual apresentaremos a análise propriamente dita, intitulada “Identidade e representação em *Vidas secas* e *A hora da estrela* e suas adaptações para o cinema”. Neste capítulo, partimos inicialmente da análise dos livros de Graciliano Ramos e Clarice Lispector e em seguida dos filmes de Nelson Pereira dos Santos e de Suzana Amaral.

Partiremos da análise das obras literárias e das particularidades que cada uma apresenta. No caso de *Vidas secas*, além da construção das personagens, abordaremos a questão da estrutura do texto e sua forma de publicação inicial (como contos independentes), fato que

o levou a ser denominado de romance desmontável. Por se tratar da única obra romanesca do autor em terceira pessoa, procuraremos também observar que efeitos o autor produziu ao fazer esta escolha.

Em se tratando de *A hora da estrela*, inicialmente analisaremos a apresentação da personagem Macabéa a partir dos treze subtítulos que a autora nos revela. Posteriormente, faremos uma análise do papel do narrador interposto, Rodrigo S. M., na construção da personagem.

Ainda neste capítulo, a segunda metade será dedicada à análise dos filmes. Partiremos da observação da caracterização das personagens, focalizando sua composição e tendo como ponto de partida os elementos visuais, uma das principais marcas da linguagem cinematográfica. Veremos como figurino, cenografia e interpretação foram usados na composição destas personagens. Neste ponto, podemos perceber como a importância das cores (ou a ausência delas, como no caso do filme em preto e branco) é essencial para a construção de efeitos de apagamento e dramaticidade da trama. Posteriormente, partiremos de algumas sequências destas produções para entendermos a construção das personagens. Isto se faz necessário, uma vez que estas passagens trazem traços essenciais de sua identidade, seja no aspecto físico ou psicológico. Para tal, utilizaremos como aporte teórico os escritos acerca da análise fílmica de Shohat e Stam (2006), Aumont (1993), Vanoye e Goliot-Lété (1994).

## **2 TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E RELEITURAS DE IDENTIDADES NO CINEMA BRASILEIRO**

Este capítulo tem como objetivo abordar questões pertinentes acerca da tradução, com foco nas adaptações literárias para o cinema. Com o intuito de melhor esclarecer como se dá esse processo também apresentaremos o conceito de tradução intersemiótica e sua aplicação nessa análise.

Dividido em quatro partes, em um primeiro momento discorreremos sobre os Estudos da Tradução e o desenvolvimento e transformações do seu conceito. Em seguida abordaremos as relações entre a literatura e o cinema no Brasil, bem como o diálogo entre as obras estudadas e outras mídias. Concluiremos o capítulo debatendo a questão da construção da personagem nos meios semióticos estudados nesta pesquisa.

### **2.1 Estudos da Tradução e a Tradução Intersemiótica**

Se formos recuar um pouco no tempo ao abordamos os Estudos da Tradução, veremos que esta é uma prática que remonta aos romanos antigos. De acordo com Bassnett (2003, p. 25), as primeiras traduções surgem nesse período. Neste início prevalecia uma visão valorativa deste trabalho. Diga-se de passagem que esta visão permaneceu por muito tempo e seu poder de ressignificação e criação não era levado em conta. Numa perspectiva pós-Estruturalista podemos perceber que esses modelos teóricos foram sendo modificados e atualmente a tradução vem sendo vista e estudada a partir de outros critérios. A autora reforça essa visão ao comparar o tradutor a um viajante. Observemos:

A tradução tem um papel crucial a desempenhar ao contribuir para melhorar a compreensão de um mundo cada vez mais fragmentado. O tradutor, tal como referiu o especialista Michael Cronin, é também um viajante, alguém em viagem entre uma fonte e outra (BASSNETT, 2003, p. 02).

Nesse contexto novas palavras foram sendo incorporadas para estudar estes processos tradutórios, tais como “reescritura”, “transformação”, “transcrição”. Bassnett assim se posiciona:

Hoje em dia a mobilidade dos povos em todo o mundo reflecte o próprio processo de tradução, pois a tradução não é somente a transferência de textos de uma língua para outra, - ela é hoje correctamente vista como um processo de negociação entre textos e outras culturas, um processo em que ocorrem todos os tipos de transacções mediadas pela figura do tradutor. Significativamente, Homi Bhabha usa o termo

“tradução” não para descrever uma transacção entre textos e línguas, mas no sentido etimológico de transportar algo de um lugar para outro (BASSNETT, 2003, p. 09).

Outro ponto fundamental na discussão dos Estudos da Tradução é sobre seu lugar como campo de estudos. Inseridos no limiar da Linguística e da Literatura, essa indefinição também foi fonte de polêmicas e eventuais equívocos. Bassnett (2003) esclarece que inicialmente os Estudos da Tradução eram considerados como constituinte da Literatura Comparada, embora esse campo de estudos também ainda não tivesse uma definição satisfatória. Nessa época, por volta do início do século XIX, vale lembrar que ainda prevalecia o pensamento de que a tradução era uma serva do texto de partida. Antoine Berman (2007), por exemplo, se dedicou a pesquisar sobre o caráter ancilar da tradução. Ao atravessar as fronteiras europeias, o autor afirma que os Estudos da Tradução começaram a perder seu caráter excessivamente eurocêntrico:

Os Estudos da Tradução se ramificam em várias direcções, uma vez que a ênfase no fator ideológico, bem como no linguístico, abre caminho à discussão do tema nos termos mais vastos do discurso pós-colonial. Os tradutores brasileiros apresentaram uma metáfora nova, que pode aplicar-se a esta nova perspectiva sobre a tradução – a imagem do tradutor como canibal devorando o texto original num ritual que resulta na criação de algo completamente novo (BASSNETT, 2003, p. XX).

Deste modo, a Tradução passa a ser influenciada por fatores, além dos linguísticos, ideológicos e culturais e, como consequência, a Tradução começa a desempenhar outros papéis e ganhar maior relevância, como observa Bassnett:

À medida que alargamos os conhecimentos sobre o que a tradução significa em diferentes culturas, as nossas atitudes em relação à prática da tradução também mudam e com elas a nossa percepção do papel desempenhado pela tradução na história literária (BASSNETT, 2003, p. XXV).

É nos anos 1980 que os Estudos da Tradução se firmam como disciplina, após terem sido relegados a uma categoria de menor importância nas décadas anteriores. Foi nesse período que o interesse pela disciplina aumentou e novos estudos trouxeram novas abordagens e teorias que até hoje são aplicadas em trabalhos dessa área. Podemos citar a Teoria do escopo de Reiss e Vermeer (1984), os escritos descritivos de Toury<sup>1</sup> (1980) e vários outros. Na década seguinte, ela ganha status de disciplina de direito próprio. Com a fragmentação apontada pela pós-modernidade, a Tradução se desenvolve e passa a ser estudada através de abordagens diversas, mantendo, no entanto, enfoque nos aspectos culturais e o contexto.

---

<sup>1</sup> Estudos Descritivos da Tradução (DTS - Descriptive Translations Studies) têm como objetivo estudar todo material que seja apresentado e recebido como tradução, independentemente da existência de um original. Este termo foi criado por James Holmes e conta como principais teóricos: Gideon Toury e Itamar Even-Zohar que desenvolveu a Teoria dos Polissistemas.

É o caso de Lefevere (2007), que percebe a tradução como um tipo de reescritura. O teórico estudou tradução literária por mais de duas décadas, mas a partir dos anos 1980, ele deixa de enfatizar a questão evolutiva do processo tradutório e suas questões normativas para dedicar-se a analisar o comportamento tradutório, relacionando-o às instituições, ao poder e à ideologia (RODRIGUES, 2000, p. 104). Nestes estudos, ele também analisa fatores que influenciam a produção de traduções em certos períodos e em certas culturas. Neste processo, a tradução tem duplo papel, podendo ser inovadora ou subversiva.

A Tradução é 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. E de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma leitura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também 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. 12).

Com essa visão crítica da tradução, Lefevere nos ajuda a perceber porque certos textos conseguem maior visibilidade em determinados períodos e outros caem no esquecimento. Ele contribui também para que tradutores ou reescritores, segundo sua definição, passem a ter maior reconhecimento. Com o fenômeno da globalização, a relação entre as pessoas e as línguas e as outras culturas também se modificaram. Por consequência, isso também afeta a relação com textos escritos originalmente em outras línguas. Nesse contexto, o tradutor também tem seu exercício afetado, pois precisa se adaptar a essa nova configuração e é seu papel permitir que culturas diversas possam interagir de modo a facilitar o fluxo de informações e produtos culturais.

Outro teórico que se dedicou a analisar o processo de tradução foi Roman Jakobson, trazendo importantes contribuições ao tema. Em seu artigo “Sobre os aspectos linguísticos da tradução, ainda nos anos 1950, ele distingue três tipos de tradução, a saber:

- Tradução intralinguística ou reformulação: interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua;
- Tradução interlinguística ou tradução propriamente dita (uma interpretação de signos verbais por meio de outra língua);
- Tradução intersemiótica ou transmutação (uma interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não verbais) (JAKOBSON, 1959, p.121).

A partir dessa classificação, podemos considerar as adaptações literárias para o cinema como uma Tradução Intersemiótica, o que justifica o fato de tomarmos os termos tradução e adaptação como fenômenos equivalentes.

Para Jakobson, a tradução define-se principalmente como um processo de mediação próprio da natureza comunicativa dos componentes das mensagens. Plaza (2003) ampliou essa discussão, ao analisar o processo tradutório, sobretudo quando este envolve o diálogo entre meios diferentes (literatura, cinema, música). Ele destaca que meios semióticos distintos demandam escolhas específicas, pois segundo o mesmo:

Esses aspectos são importantes face ao problema que nos ocupa: o da Tradução Intersemiótica. Aqui, o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos da linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto os seus procedimentos (PLAZA, 2003, p. 10).

Assim como a influência dos meios e linguagem, o diálogo entre a literatura e o cinema tem sido recorrente desde o surgimento do segundo. Por se tratar de um diálogo tão estreito, muitas vezes o público chega a não saber ao certo qual obra deu origem a outra.

Com o surgimento de novas mídias e plataformas de difusão destas obras estas trocas se intensificam e ao estudá-las é recorrente observar as novas linguagens, suas características e ressignificações advindas desses diálogos. Nesse contexto, os princípios teórico-metodológicos da Semiótica e a Tradução Intersemiótica se apresentam como ferramentas importantes para efetuar estas análises.

Segundo Plaza, na Tradução Intersemiótica os signos trabalhados podem dar origem a novos objetos, sentidos e relevâncias que em grande parte se afastam do original. Para o teórico:

Os 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. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a uma linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura (PLAZA, 2003, p. 30).

Catrysse (1992), por seu turno, observa que os estudos da tradução se assemelham em vários pontos aos da adaptação fílmica. Segundo o autor, ao estudarmos obras adaptadas não devemos fazer julgamentos de valor, nem levarmos em consideração a questão da fidelidade. Suas análises são baseadas na Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar e dos Estudos Descritivos da Tradução, de Gideon Toury, perspectivas que abordaremos de forma mais detalhada posteriormente. Diante destas perspectivas, Catrysse busca sistematizá-las e as



direciona para os estudos literários para em seguida colocá-las em prática ao estudar as adaptações fílmicas. Nesse processo são observados aspectos como a formatação técnica e elementos sociais, históricos e culturais.

Diante das várias abordagens possíveis, para esta pesquisa tomaremos como base os conceitos da Tradução como reescritura segundo Lefevere (2007) e a metodologia defendida por Cattrysse (1992) quanto à análise de adaptações fílmicas, pois estas abordagens, a nosso ver, conseguem nos fornecer subsídios para lidarmos com os estudos intermidiáticos. Com base nestas teorias acima apresentadas, procuraremos, ao longo deste trabalho, analisar como a adaptação fílmica e o processo da reescritura se materializam no meio cinematográfico e como seus tradutores (ou reescritores) constroem as novas narrativas. Veremos no capítulo de análise como esses signos foram trabalhados pelos cineastas e que ressignificações eles conseguiram criar em suas obras.

## **2.2 Tradução e adaptação**

Segundo Hutcheon (2013), o fenômeno da adaptação é um processo antigo. Os vitorianos, por exemplo, tinham o hábito de adaptar quase tudo e nas várias direções possíveis. Quadros, peças de teatro, músicas, danças, tudo era passível de ser adaptado. As adaptações se mantiveram ao longo do tempo e foram ganhando novas formas, se sedimentando e, com a criação de novas mídias, o processo se expandiu. Porém, mesmo diante desta expansão, sua forma mais analisada é a transcrição cinematográfica de textos literários.

De acordo com Cattrysse (1992, p. 15), a diferença entre tradução e adaptação nem sempre é evidente. No entanto, ele esclarece que a tradução é geralmente considerada como uma transcrição interlinguística, mas intrasemiótica, enquanto a adaptação fílmica é considerada como uma transcrição intersemiótica, como nos termos de Jakobson. Ele também afirma que tanto a tradução quanto a adaptação fílmica representam, por sua vez, um processo de recriação e transcrição de textos.

Para Lefevere (2007), as adaptações têm a capacidade de expandir o alcance destas obras de partida, atingindo um público mais vasto. Este público, por ele chamado de “leitor não-profissional, mais frequentemente deixa a literatura tal como ela foi escrita pelos seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores. Sempre foi assim, mas isso nunca pareceu tão óbvio quanto hoje” (LEFEVERE, 2007, p. 18).

Embora seja um hábito surgido em tempos longínquos, algumas questões persistem e precisam ser esclarecidas: quase sempre a adaptação é vista como uma manifestação artística

menor, fadada a ser considerada como algo subordinado à obra de partida. No entanto, é importante salientar o papel decisivo destas traduções para a divulgação e sobrevivência destas obras. Geralmente as grandes obras, apesar do status que conquistam no campo das artes, ficam restritas a um público muito especializado e/ou elitizado. Lefevere defende que as adaptações democratizam estas produções, atingem maior público e podem assegurar vida longa e próspera na cultura contemporânea.

Ainda segundo o teórico, a aceitação ou rejeição destas obras estão subordinadas à questões de poder, ideologia, instituição e manipulação. Um dos exemplos citados pelo autor é o de escritoras feministas dos anos 1920, 1930 e 1940, que após muito tempo silenciadas, foram republicadas no final dos anos 1970 e 1980, período em que o mundo vivenciava a segunda onda do feminismo. No Brasil, por exemplo, segundo Milton (2002), durante o regime militar, entre os anos de 1968 e 1978, quinhentos e oitos livros, dentre obras em língua portuguesa e traduções, foram expressamente proibidos. Sobre este assunto, ele comenta os critérios (ou a ausência deles) que norteavam estas escolhas:

Além daqueles autores evidentemente proibidos como Che Guevara, Lenin e Marx, alguns livros foram banidos como *Mein Kampf*, de Adolf Hitler e obras de Harold Robbins. Um livro poderia ser proibido de circular simplesmente por ter uma capa vermelha ou por conter a palavra “vermelho” no título, como no caso do *O livro vermelho da Igreja perseguida*, que não era um livro sobre padres revolucionários, mas sobre os mártires cristãos. Outro livro a ser proibido foi o romance de Eça de Queirós, *A capital!* (MILTON, 2002, p. 29).

Como podemos observar, o autor nos mostra também que neste período, por questões ideológicas, ao traduzir um texto, o profissional deveria suprimir gírias e linguagem fora da norma padrão, substituindo por outras palavras aceitas pelo modelo imposto pela censura.

Nos estudos de adaptações cinematográficas de obras literárias, é comum escutar por parte do público não especializado que o livro é sempre melhor. No entanto, nós, enquanto estudiosos do assunto, não trabalhamos com a hierarquização das artes e vemos (e analisamos) as obras como manifestações únicas e independentes. Quanto ao processo de hierarquização desses produtos dentro do sistema, Hutcheon levanta uma discussão:

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).

No caso específico das obras utilizadas como *corpus* dessa pesquisa, iremos nos debruçar sobre a análise de obras literárias de grande prestígio em nossa língua e suas respectivas adaptações para o cinema. Um dos aspectos abordados nesse estudo é mostrar como, em muitos casos, os textos literários alcançam um público bem mais vasto quando são traduzidas para outros meios semióticos. Vivemos em um mundo imagético em que as novas tecnologias possuem um longo alcance e estão muito mais presentes na vida cotidiana do que há vinte ou trinta anos.

Diante disso, é importante salientar que nosso objetivo se concentra em pesquisar o processo tradutório, pois cada meio semiótico traz consigo suas peculiaridades e é estudando estas particularidades que podemos melhor analisar as obras em questão. Por este prisma, Lefevere nos oferece pistas do que realmente importa nesse tipo de análise:

Como os leitores não-profissionais de literatura são, no presente, expostos à literatura mais frequentemente por meio de reescrituras do que por escritura, e já que se pode demonstrar que a reescritura teve um impacto não desprezível sobre a evolução das literaturas no passado, o estudo das reescrituras não deve ser mais negligenciado. Os envolvidos nesse estudo terão de se perguntar quem escreve, por que, sob que circunstâncias e para que público (LEFEVERE, 2007, p. 21).

Neste âmbito, nos interessa investigar quem são os adaptadores, qual o contexto sócio-político desta adaptação e quais eventuais restrições são impostas a esta obra, bem como a que público esta produção se direciona. Segundo as palavras de Hutcheon:

Todos esses adaptadores contam histórias a seu próprio modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de história sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias. Criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Ainda de acordo com Hutcheon (2013), podemos considerar a adaptação tanto o produto final quanto o processo de criação e recepção. E, como produto e processo, elas não existem no vácuo, fazem parte de um contexto, estão inseridas em um tempo e um lugar, fazem parte de uma sociedade e sua cultura. São estes elementos que são levados em consideração durante o processo de transmutação.

Neste contexto, outro tema levantado pelo público é a questão da fidelidade. Quando o espectador considera uma adaptação como infiel, já é evidente a decepção com o produto final, como se fosse uma obra que deturpa, distorce e desvaloriza o texto de partida. No entanto, como bem explica Stam (2008), a fidelidade não deve fazer parte do princípio metodológico deste tipo de análise:

Na realidade podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria classificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

Em outras palavras, ao analisar adaptações, o termo fidelidade parece um conceito inadequado. Deste modo, seria preferível fazer uma análise a partir de outros termos, tais como: reescritura, leitura, tradução, realização, transmutação, dentre outros. Pois, para Stam, estes conceitos nos levam a uma dimensão diferente da adaptação e, ao adotar essa abordagem mais ampla, ainda que com uma postura avaliativa, a discussão torna-se menos moralista, menos hierarquizante e procurará focalizar as leituras, as críticas e as interpretações possíveis que a adaptação pode nos oferecer. Complementando seu pensamento, ele acrescenta que: “A arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o outro meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas” (STAM, 2008, p. 23).

Ao tratar da nova realidade midiática, Hutcheon (2013) discute a complexidade das novas mídias e mostra que a adaptação é um processo coletivo. Ao transformar um texto escrito e levá-lo para outras formas de expressão performativa, ocorre a passagem de um modelo individual para outro coletivo. Neste sentido, o cinema e a televisão mostram-se como mídias que apresentam maior complexidade, pois cria-se então a dúvida de quem seria o maior adaptador neste processo. No cinema, contamos com uma série de profissionais envolvidos na produção: diretor, produtor, diretor musical, diretor de fotografia, figurinista, roteirista, cenógrafo, maquiadores, cinegrafistas, atores e atrizes. Como explicita a autora através das palavras de Ondaatje:

É difícil para qualquer pessoa que já esteve em um set de filmagem acreditar que o filme é feito por apenas um homem ou uma mulher. Em alguns momentos, o set assemelha-se a uma colmeia ou a um dia comum de trabalho na corte de Louis XIV - todos os grupos são vistos em ação, e parece que não há uma só pessoa desocupada. Mas, no que diz respeito ao público, há sempre um Rei-Sol que leva o crédito por tudo - história, estilo, design, tensão dramática, gosto e até mesmo pela atmosfera ligada ao produto final -, enquanto, obviamente há outras profissões não menos importantes também em jogo (ONDAATJE *apud* HUTCHEON, 2013, p. 121).

Neste caso, poderíamos dizer que o Rei-Sol é o diretor. No cinema, a criação e a preparação da personagem assume um caráter coletivo. Dentro deste contexto, o diretor pode ser considerado o maestro desta sinfonia. É este profissional quem decide os rumos da produção e também é reponsável por transformar o roteiro em imagens. Com obras dedicadas a analisar com profundidade a realidade do cinema brasileiro, Bernardet (2007, p. 196) assinala

que a tendência brasileira é que o diretor também seja o autor do roteiro, participe da produção, da montagem de todas as fases do filme, tornando-se assim o verdadeiro autor do filme.

Diante dessa concepção que apresenta uma versão autoral da criação cinematográfica, na qual o diretor acumula tantas funções na produção de uma obra, veremos como isto se opera na realização dos filmes que compõem *corpus* desta pesquisa. Nos capítulos seguintes iremos nos concentrar nos diretores e seus percursos profissionais, bem como seus papéis na história do cinema nacional.

### **2.3 Obras estudadas e o diálogo com outras artes**

Tanto *Vidas secas* (1938) quanto *A hora da estrela* (1977) tornaram-se fonte de várias adaptações para outros meios semióticos. Não buscaremos neste estudo mapear todas essas manifestações artísticas, até mesmo porque, além de impossível diante da variedade de plataformas e meios de difusão, não teríamos, por questão de tempo e foco, como analisá-las em profundidade.

No entanto, dentro deste vasto universo de diálogo produtivo e incessante, vamos abordar algumas adaptações que consideramos significativas. Nosso objetivo neste tópico é mostrar como estas obras publicadas há várias décadas continuam vivas no imaginário brasileiro, atraindo público e estabelecendo um diálogo com as novas gerações de leitores e espectadores, colaborando para reafirmar a atualidade dos escritos destes autores, por meio de releituras em outros meios semióticos e reafirmando a riqueza de possibilidades destes textos-fonte.

#### **2.3.1 *Vidas secas***

*Vidas secas* é uma obra impactante, mesmo após mais de oitenta anos depois de sua publicação. É o livro mais vendido dentre os vários títulos publicados por sua atual editora, a Record, segundo informações do seu site. O interesse despertado pelo autor e seus escritos se traduzem em reescrituras das mais variadas. Veremos a seguir algumas delas.

O primeiro diálogo entre esta obra e outras manifestações artísticas surgiu através de um contemporâneo de Graciliano Ramos: Cândido Portinari (1903-1962). Filho de imigrantes italianos, desde cedo dedicou-se à pintura, tendo seguido estudos na área em escolas do Rio de Janeiro e de Paris. Politicamente engajado, filiou-se ao PCB e tentou seguir a carreira política, porém não conseguiu ser eleito.

No Brasil dos anos 1930, a sociedade viu surgir obras de forte cunho social. O país se volta para o seu interior e, deste modo, seus problemas sociais mais evidentes passam a se fazer presentes tanto na literatura quanto na pintura. E, como nesta época, os escritores nordestinos de enfoque regionalista adquiriram visibilidade, outros artistas como Portinari também se voltaram para essa realidade retratada nos romances, como reforça Albuquerque Jr.:

Ao adotar a preocupação com as condições sociais do país, seu olhar se desloca do interior de São Paulo para o Nordeste, indo buscar nos romancistas nordestinos, da década de trinta, imagens que melhor pudessem expressar os dramas sociais do país. As formas arredondadas cedem lugar a membros duros e ossudos. A desolação e aridez tomam o lugar do fruto e da seiva. Os retirantes secos, enrugados, esqueléticos, que a pele mal cobre, fazem a poesia de seus quadros virarem cólera, protesto, dor e miséria (ALBUQUERQUE Jr., 2009, p. 278).

Deste período, podemos citar a série de quadros denominada *Retirantes*, composta pelos quadros: *Enterro na Rede*, *Menino Morto*, *Família de Retirantes*. Em sua análise, Albuquerque Jr. observa:

Os retirantes, vistos pelo olhar expressionista de Portinari, adquirem uma veemência emocional, externalizam a dor de suas almas. A deformação da própria sociedade e sua realidade perversa. Os retirantes vão aparecer também ao lado de toda uma imagética nordestina como a da seca, da morte de crianças, das ossadas torradas ao sol, dos urubus nas árvores murchas, do folclore nos cenários e figurinos que desenha para o balé Yara, em 1942 (ALBUQUERQUE Jr., 2009, p. 280).

Figura 01 – *Os Retirantes*, Candido Portinari, 1944, óleo sobre tela.



Fonte: <https://www.culturagenial.com/quadro-retirantes-de-candido-portinari/>

Seguindo na direção das adaptações, décadas depois, em 2015, *Vidas secas* ganha uma versão em *graphic novel* (narrativa ficcional contada através de imagens) a partir das ilustrações de Eloar Guazzelli e roteiro de Arnaldo Branco. Nesta reescritura, a obra de

Graciliano Ramos é contada a partir do traço decidido e duro, em tons de sépia. Segundo a apresentação de Elisabeth Ramos (neta de Graciliano e profunda conhecedora do assunto):

Partem da obra publicada em 1938 e inserem o texto do escritor alagoano num novo formato, numa nova época, acentuando traços que, para eles, se destacaram de maneira mais especial ao longo de sua leitura. Dessa forma, transformam, possibilitam novas formas de se ler o grande romance dos anos 1930, atraindo o interesse de novos leitores, estendendo a permanência de Fabiano, Sinhá Vitória, dos dois meninos e de Baleia, a uma outra arte (RAMOS *apud* GUAZZELLI & BRANCO, 2015, p. 07).

Figura 02 – Cena de abertura HQ



Fonte: HQ Vidas secas

Os autores optaram por uma estética de poucas cores, com traços econômicos, com a falta de um rosto completo e detalhado, criando uma metáfora de incompletude e de silenciamento. Com isso, a *graphic novel* se aproxima em vários aspectos do texto fonte. Ainda discutindo a questão, Ramos afirma o seguinte:

Aqui, o silêncio dos personagens não se reflete apenas na ausência de palavras, mas também na ausência de rostos completos, em vários quadros definidos por cores que nos remetem à aridez da terra devastada pela seca, sem vegetação. Pelo vermelho quase ocre do sol e do sangue. Por traços escuros e fortes, nos trechos em que a injustiça e a iniquidade se destacam na narrativa (RAMOS *apud* GUAZZELLI & BRANCO, 2015, p. 08).

Em 2017, *Vidas secas* ressurgiu a partir do teatro de bonecos da Companhia ítalo-brasileira Caravan Maschera Teatro. O espetáculo conta com direção de Giorgia Galdone e Leonardo Garcia Gonçalves, que inovam ao levar o universo de Graciliano para os palcos. Segundo a apresentação do próprio grupo:

Durante o processo criativo deste espetáculo, acreditou-se que a obra teatral imagética a ser construída não deveria “ilustrar” a temática da obra de Graciliano Ramos, “Vidas Secas”. O que se pretendeu mais foi o estabelecimento de um diálogo no sentido da apreensão do conteúdo tratado na forma de signos teatrais por meio de bonecos, imagens, fotografias, vídeos, sons, ritmos e depoimentos reais colhidos em

zonas rurais e em comunidades quilombolas que foram retrabalhados esteticamente como elementos do teatro visual. O resultado é a criação de uma obra imagética que transforma continuamente os signos, os significados e os sentidos do contexto atual e histórico da seca, da angústia e da esperança do sertanejo que transcende os regionalismos geográficos e a temporalidade das épocas<sup>2</sup>.

Neste espetáculo, toda a compreensão da história se dá por meio da manipulação dos bonecos e não há nenhum som. Os tons escolhidos pela produção são terrosos e a concepção das personagens é impactante com seu aspecto esquelético, ossos visíveis e seus semblantes tristes.

Figura 03 – Cena de *Vidas Secas* adaptada para o teatro de bonecos



Fonte: <https://www.caravanmaschera.org/index.php/pt-br/>

Fundada em 2012, a companhia também realizou um espetáculo baseado na obra *Vigiar e punir* de Michel Foucault (1926-1984), demonstrando afinidade com obras que retratam a sociedade e suas injustiças, não apenas a partir da literatura, mas em diálogo com outras áreas de conhecimento, como a sociologia.

### 2.3.2 *A hora da estrela*

*A hora da estrela* também foi adaptada para outras linguagens. Essas recriações atravessam décadas diferentes e meios semióticos variados, afirmando a riqueza de significados que a obra clariceana desperta.

Acredita-se que a primeira adaptação tenha partido de uma pessoa bem próxima de Clarice: Gilda Murray. Bailarina, coreógrafa e professora, Gilda criou em 1975 uma escola de dança que se chamava Espaço Dança. Clarice era uma das incentivadoras do espaço e de suas

<sup>2</sup> Disponível em <https://www.caravanmaschera.org/index.php/pt-br/>. Acesso em 07/02/2018.



iniciativas, sendo nomeada madrinha do empreendimento, além de frequentadora assídua. Segundo Montero (2018):

Em 1980, Gilda fez uma homenagem à Clarice no espetáculo *Macabéa*, encenado no Teatro Cacilda Becker. A coreografia foi inspirada no personagem do livro *A hora da estrela* (1977), dedicado por sua autora a Gilda quando esta se recuperava de um acidente de carro. Ao autografar o livro, Clarice escreveu: “Faça uma dança”. O espetáculo foi interpretado pelas bailarinas Heloísa Helena e Eraci de Oliveira, roteirizado e dirigido por Samuel Santana, coreografado por Gilda Murray e musicado por Nivaldo Ornelas (MONTERO, 2018, p. 68).

Ainda na mesma década, uma das adaptações mais lembradas desta obra é o espetáculo musical de Maria Bethânia. Embora não seja possível vê-lo ao vivo, pois trata-se de uma apresentação de mais de trinta anos passados, seu registro visual (espetáculo) e sonoro (LP) estão disponíveis na Internet, bem como as letras das músicas apresentadas.

No ano de 1984, Maria Bethânia decidiu, ao lado de Naum Alves de Souza, preparar um espetáculo tendo como tema *Macabéa* e sua saga. Dirigido e roteirizado por Alves de Souza, o profissional assinou também os figurinos e os cenários. Neste espetáculo que foi registrado em material audiovisual, os dois artistas fizeram uma espécie de condensação da obra ao mesmo tempo em que homenagearam a escritora. Mesclando músicas conhecidas (*Over the rainbow*) e outras inéditas, o espetáculo contava também com músicas de Milton Nascimento, Chico Buarque e Gonzagão. Nos intervalos entre as canções, Bethânia também recitava trechos do livro. Caetano Veloso teve participação destacada na elaboração das canções, ao lado do amigo e poeta baiano Waly Salomão. Conforme afirma Carvalho (2006):

Foi este universo, composto de personagens tão diferentes e ao mesmo tempo tão semelhantes, forjado por Clarice que o compositor Caetano Veloso e o poeta Waly Salomão recriaram, em 1984, ao comporem quatro poemas-canção que descrevem os três personagens de Clarice Lispector (CARVALHO, 2006, p. 410).

Caetano Veloso e Waly Salomão compuseram canções que retratavam cada personagem: *A hora da estrela de cinema* e *O nome da cidade* fazem referência à *Macabéa*, para Glória, a canção recebeu o título de *Da gema* e para Olímpico, os compositores criaram *Campeão Olímpico de Jesus*.

Nesta canção os autores optaram por eliminar a voz de Rodrigo S. M., e *Macabéa* apresentava suas características físicas sempre em desvantagem com a exuberância de sua amiga Glória.

**A hora da estrela**

Embora minha pele cáqui  
 Sem rosa ou verde, sem destaque  
 E minha condição mofina, jururu, panema  
 Embora, embora  
 Há uma certeza em mim, uma indecência:  
 Que toda fêmea é bela  
 Toda mulher tem sua hora  
 Tem sua hora da estrela  
 Sua hora da estrela de cinema

Capibaribe, Beberibe, Subaé, Francisco  
 Tudo é um risco só, e o mar é o mar  
 E eu quase, quase não existo e sei  
 Eu não sou cega  
 O mundo me navega e eu não sei navegar

Existe um homem que há nos homens  
 Um diamante em minhas fomes  
 Rosa claríssima na minha prosa sem poema  
 E fora, e fora de mim  
 De dentro afora uma ciência:  
 Que toda fêmea é bela  
 Toda mulher tem sua hora  
 Tem sua hora da estrela  
 Sua hora da estrela de cinema

Outra canção de Caetano Veloso presente no espetáculo é *O nome da cidade* (regravada por Adriana Calcanhotto nos anos 1990). Nesta canção, Macabéa narrava suas impressões sobre seus primeiros contatos com a cidade maravilhosa. No entanto, Macabéa parece estar em trânsito, numa viagem que nunca termina. “Em uma cidade toda feita contra ela”, a Macabéa da canção também se deparava com a indiferença e com o sentimento de insignificância.

**O Nome da Cidade**

Ôôôôôôôô é boi! é bus!

Onde será que isso começa  
 A correnteza sem paragem  
 O viajar de uma viagem  
 A outra viagem que não cessa

Cheguei ao nome da cidade  
 Não à cidade mesma, espessa  
 Rio que não é rio: imagens  
 Essa cidade me atravessa

Ôôôôôôôô é boi! é bus!

Será que tudo me interessa?  
 Cada coisa é demais e tantas  
 Quais eram minhas esperanças?  
 O que é ameaça e o que é promessa?

Ruas voando sobre ruas  
 Letras demais, tudo mentindo  
 O Redentor, que horror! Que lindo!  
 Meninos maus, mulheres nuas

Ôôôôôô ô boi! ô bus!

A gente chega sem chegar  
 Não há meada, é só o fio  
 Será que pra meu próprio rio  
 Este rio é mais mar que o mar?

Ôôôôôô ô boi! ô bus!  
 Sertão, sertão! ô mar!

Em seu livro de memórias *Verdade tropical* (1997), Caetano Veloso contou que seu primeiro contato com a obra de Clarice Lispector se deu a partir da publicação dos contos da escritora nas páginas da revista *Senhor*, quando ainda residia em Santo Amaro da Purificação (sua terra natal) no final dos anos 1950. Para o compositor baiano, a leitura do conto *A imitação da rosa* foi impactante em vários aspectos. Caetano Veloso foi um leitor assíduo e apaixonado da obra clariceana durante os anos 1960. Na década seguinte, já um pouco afastado dos escritos de Clarice, ele não leu *A hora da estrela* logo após sua publicação. Seu contato com esta obra foi por intermédio de Maria Bethânia.

"Escrever igual Clarice, manter a linguagem dela não foi uma preocupação", diz Caetano. "Eu me preocupei em criar em cima do que Bethânia e Naum me pediram. Como, durante anos eu li e reli Clarice Lispector, acho que o resultado do trabalho - que às vezes, foi feito em conjunto com Waly Salomão - foi satisfatório. Gosto muito ainda de seus primeiros livros e numa das músicas presto uma homenagem ao próprio nome dela e à literatura brasileira. Foi um trabalho que fiz com o maior prazer" (VELOSO, 1984)<sup>3</sup>

Ainda no setor musical, *A hora da estrela* também foi homenageada por outra canção da banda mineira Pato Fu. Composta por John Ulhoa, a música fez parte do álbum *Tudo vai ficar bem*, lançado em 2007.

#### **A hora da estrela**

Ela esta pronta  
 Pra mudar a sua vida pra sempre  
 Já imagina  
 Como tudo vai ser tão diferente  
 E aquele lugar lá na frente  
 Vai ser seu

Mais um minuto  
 E tudo o que sonhou vai ser verdade  
 Não há no mundo

<sup>3</sup> Artigo Folha de São Paulo. Disponível em: <http://mariabethaniareverso.blogspot.com.br/2008/11/show-hora-da-estrela-1984.html> . Acesso em 08/02/2018.

Quem não entenda a sua felicidade  
 Que possa dizer com certeza  
 Que o lugar é seu  
 Que é de quem nasceu pra brilhar

Uh, a hora da estrela vai chegar  
 Uh, agora ninguém vai duvidar  
 Não hoje, não mais  
 Nem nunca, jamais

Ela esta pronta  
 Pra mudar a sua vida pra sempre

Em 2003, a Rede Globo criou o projeto *Cena aberta*, que consistia em levar para a televisão adaptações de obras literárias. Com autoria e direção de Jorge Furtado, Guel Arraes e Regina Casé, a série era composta de quatro episódios: *A hora da estrela*, *Negro Bonifácio*, *Folhetim* e *As três palavras divinas*. Fiapo Barth ficou responsável pela direção de arte, e os figurinos foram assinados por Rô Cortinhas. O projeto era inovador, pois tratava-se de um projeto de parceria, fugindo aos moldes de preparação total por parte dos estúdios da emissora carioca e por trazer os bastidores da produção. Conforme apresentação disponível no site da emissora:

*Cena Aberta* foi resultado de uma parceria entre a Globo e a Casa de Cinema de Porto Alegre, produtora do cineasta Jorge Furtado, entre outros sócios, e fez parte da programação especial de fim de ano da emissora. Cenas de testes e ensaios dos atores e o trabalho de pesquisa da equipe, por exemplo, são mostrados ao público no decorrer da trama. O programa também mistura em seu elenco atores profissionais e amadores. As histórias escolhidas pelos roteiristas foram *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector; *Negro Bonifácio*, de Simões Lopes Neto; *As três Palavras Divinas*, de Leon Tolstoi; e *Folhetim*, baseado em *A Ópera de Sabão*, de Marcos Rey. Os roteiristas optaram por obras que pudessem ser contadas em poucas cenas.<sup>4</sup>

Nesta produção, Olímpico de Jesus é vivido por Wagner Moura e, no decorrer do episódio, Macabéa é interpretada por sete mulheres, que estão, na realidade, buscando testes para conseguir o papel da protagonista: as faxineiras Adaléia de Jesus Costa, Rosineide Marinho Cabral; as donas de casa Roberta Kátia da Silva, Ana Lúcia Alves Bezerra, Ana Célia Barbosa; e as atrizes Michelle Cabral e Ana Paula Bouzas.

Ainda segundo informações dadas no site da emissora: “A série de programas ganhou Menção Especial e foi premiada na categoria Séries, Coleções e Dramas de Longa Metragem no *Festival Tout Écran*, competição internacional de filmes e televisão realizada na

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/seriados/cena-aberta/formato.htm> / Acesso em 02/02/2018.

Suíça. Também recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como melhor programa de televisão de 2003”.

Em 2017, ano em que se comemorou os quarenta anos de publicação da *A hora da estrela* e que marca também quatro décadas da morte da autora, a história da nordestina é levada para os palcos mais uma vez no formato de musical. Entre os dias dois e doze de novembro do referido ano, a peça ficou em cartaz na cidade de Fortaleza, tendo o patrocínio de um banco estatal. Segundo reportagem de João Gabriel Tréz, do Jornal *O Povo*, edição de 09/10/2017, a equipe contou, como preparadora de elenco, com Marcélia Cartaxo (a atriz que interpretou Macabéa no cinema). A encenação obteve retorno positivo tanto por parte do público quanto da crítica. O espetáculo teve grande repercussão e contou com ampla cobertura nos jornais locais.

André Gress assinou a direção, Liliane Secco ficou responsável pela direção musical e Allan Deberton e André Araújo foram os adaptadores. Neste musical, quatro atores: Tuane Toledo (Macabéa), Germana Guilherme (Glória, Madame Carlota, Garota da rádio 1, Colega de quarto 1), Larissa Goes (Garota da rádio 2, Cliente 1, 2 e 3, Colega de quarto 2, Morte, Garçonete) e Vinícius Lafer (Rodrigo S. M, Olímpico, Seu Raimundo, Hans, Médico) se revezam na interpretação de todos os personagens da trama. Na peça, que contava com uma hora e meia de duração, foram apresentados onze números musicais.

No libreto de apresentação, há uma nota com a assinatura dos adaptadores sobre o processo tradutório:

Transpor o universo do livro *A hora da estrela* de Clarice Lispector para a linguagem do teatro musical foi um grande desafio. Diante das escolhas que o processo de criação e adaptação exige, optamos por fazer uma releitura da obra, propondo ao nosso público outro modo de ver e sentir a história da jovem Macabéa, com humor, ironia, sonho e música. Preservamos a trama e as características dos personagens, assim como as relações que eles estabelecem entre si. Entretanto, todo o contexto é atualizado. Em vez de alagoana, a nossa Macabéa é cearense. O deslocamento do nordeste para o Rio de Janeiro; a personagem sai do interior para a capital do Ceará, o que reflete outro processo migratório. Os dramas que afetam a personagem Macabéa também permanecem. Ela tem um subemprego em um Call Center, ganha mal, vive mal, veste-se mal. Solitária, não tem forças para reagir às dificuldades que surgem no caminho. A música possibilita os únicos instantes de sonho e devaneio da menina que sonha em ser artista de cinema e alivia o vazio da sua existência (DEBERTON e GRESS, 2017, p. 02).

Ao optar por criar uma Macabéa cearense que se desloca de um cidade pequena para capital, os autores demonstraram que, embora em cenários distintos, o sentimento de não-lugar e de deslocamento persistem na personagem sendo reforçado ao longo de vários diálogos do espetáculo.

Vimos, portanto, neste tópico, uma pequena amostra de obras pertencentes às mais variadas manifestações artísticas criadas a partir dos livros estudados neste trabalho, reforçando a variedade interpretativa destas obras ricas em significados e simbolismos. Por se tratarem de obras cujos temas se mostram tristemente atuais, certamente elas continuarão a inspirar e ser ponto de partida para produções futuras realizadas em suportes cada vez mais variados.

## **2.4 Considerações sobre as relações entre literatura e cinema no Brasil**

A partir do início do século XX, as duas expressões artísticas caminham lado a lado e, por consequência, são passíveis de mútuas influências desde então.

Se formos observar as formas artísticas e seus poderes de alcance, veremos que, antes do cinema e da televisão, foi o rádio o meio de comunicação mais acessado pelos brasileiros. Surgido nos anos 1920, por quatro décadas cativou os brasileiros e permitiu que, mesmo aqueles que moravam em regiões distantes, pudessem ter acesso à informação e ao entretenimento de massa. Com a chegada da televisão no Brasil na década de 1950, sua influência foi diminuindo, e o público passou a dedicar atenção também a outras mídias.

O cinema, por seu turno, dominou o imaginário do grande público na primeira metade do século XX, sobretudo nos centros urbanos. Inicialmente o cinema mudo e, posteriormente, falado conquistaram enormes plateias e exerceram fascínio em um público de faixa etária variada e extensa. Em seguida surgiu a televisão, popularizando em pouco tempo a difusão de imagens e sons. Nas primeiras décadas, as imagens eram em preto e branco e os aparelhos de televisão eram caros. Só a partir da década de 1970 é que as imagens passaram a ganhar cores e o número de aparelhos presentes nas casas aumentou. Era o período do ilusório milagre econômico no Brasil. Mesmo diante da concorrência, ainda assim, em termos de enredo e recursos para a criação de histórias, a literatura manteve-se uma fonte bastante produtiva. Se, por um lado, a literatura serve de fonte para futuras produções, por outro, esta também se alimenta destas novas mídias, modernizando-se e reinventando-se ao longo dos tempos. Ao tratar desta questão, Camargo afirma que:

A literatura é um sistema (ou subsistema) integrante do sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias. A diversidade de meios e a hibridação de linguagens exige um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às suas combinações com outras artes. O fenômeno não é novo: basta lembrar os livros manuscritos medievais, associando texto, caligrafia e ilustração (iluminura), ou,

ainda antes, o hiporquema grego, associando poesia e dança (CAMARGO, 2003, p. 09).

Quando se fala destas relações da literatura e outras artes, devemos levar em consideração o público e sua época, pois a cultura contemporânea, por exemplo, como bem observa Pellegrini (2003), é sobretudo visual. Há vários exemplos para ilustrar esta ideia como: vídeo games, videoclipes (fenômeno oriundo dos anos 1980 e de grande destaque na década seguinte), cinema, histórias em quadrinhos, animes, publicidade. Com o advento da internet e as redes sociais, esta presença ganha força. Em alguns casos, a linguagem escrita torna-se um complemento diante do impacto imagético.

O público consumidor de cultura tem à sua disposição atualmente uma vasta gama de produtos audiovisuais que competem entre si. Com o advento de serviços de transmissão *online*, tais como Youtube e Netflix, o público torna-se mais independente, podendo escolher quando, como e em que ritmo acompanhar suas produções preferidas. Este mesmo público era até um tempo recente refém dos horários de transmissão da televisão ou dos distribuidores de filmes. Nesse sentido, fica claro é que a imagem possui códigos de interação com seu público específicos e diferentes do que a literatura estabelece com os leitores. Quem bem observou estas peculiaridades foi Pellegrini ao constatar que:

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).

Ao também fazer uma análise destas relações, Avellar (2007) reconhece que é difícil estabelecer um marco temporal, no entanto, é legítimo afirmar que são relações bem antigas que se solidificaram ao longo dos anos. Sobre este aspecto, ele observa que:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos a fazer na década de 1960) e a literatura (em especial a que começamos a fazer a partir da década de 1920), talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) 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. 08).

Para o autor (2007), é possível afirmar que a ideia de que o cinema tão logo se materializou na tela iluminou a literatura, renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e novos modos de narrar para, em seguida, iluminar a escrita cinematográfica, em um processo de constante reinvenção. Nesse sentido, os próprios escritores enxergam esse intercâmbio de forma positiva, pois segundo Lispector (*apud* AVELLAR, 2007, p. 09): “O romance tem que ser renovado, se não ele morrerá. Nesse aspecto tem sido das mais fecundas a influência do cinema”. Esta afirmação, feita em 1972, mostra que mesmo Clarice, uma escritora voltada para questões interiores, também percebia que o romance poderia encontrar no cinema uma fonte de reinvenção e modernização de seus temas e recursos narrativos. Por outro lado, o cinema também necessita de inovações, pois com o surgimento de novas formas de interação e difusão oriundas das novas tecnologias, este também precisa se manter atrativo para o público que conta com mais opções de entretenimento.

Coutinho (2011) também contribui para esta discussão quando observa que a relação entre a literatura e outras artes pode ser considerada como um processo vivo que produz novos gêneros (o cinema incluso) e que a atuação destas novas áreas sobre a literatura não é tão somente significativa do ponto de vista temático, mas também formal. Para o autor:

A relação entre a literatura e as outras artes, bem como a da literatura e de outras áreas de conhecimento, vem de tempos os mais remotos, e se formos traçar um quadro retrospectivo dos Estudos Literários, veremos que ela produziu como resultado, frutos importantes, sob a forma muitas vezes de novos gêneros de teor misto (COUTINHO, 2011, p. 210).

No entanto, Avellar (2007, p. 64) atenta para as particularidades de cada gênero, pois o que num livro se conta, num filme está acontecendo, ainda não acabou de acontecer. Outro aspecto a ser observado é o fato de o livro e o filme estarem em muitos casos distanciados no tempo. O diretor que adapta um filme cinquenta, cem anos após a publicação do livro tem a seu dispor todo um lastro histórico que condiciona sua perspectiva e esta se reflete no resultado final. Xavier complementa este ponto de vista quando afirma:

Afinal livro e filme estão distanciados no tempo: escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação de valores nele expressos. Se o Cinema Novo adaptou livros de Mário de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, cada filme tratou de definir a sua leitura da tradição literária, levando em conta que intervir no processo cultural e, se possível, na sociedade das décadas de 1960 ou 1970 não era a mesma coisa que escrever livros nos anos 1920, 1930, 1940 (XAVIER, 2003, p. 62).



Para Xavier, o lema deveria ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”(2003, p. 62), deixando bem claro que cada profissional lida com especificidades e que estas norteiam as escolhas no processo de produção e influem de forma decisiva no resultado final.

No Brasil, se fizermos um breve percurso histórico, podemos apontar João do Rio (Rio de Janeiro, 1881-1921) como um dos pioneiros na aproximação da literatura com o cinema. Para o escritor carioca, autor do livro de crônicas intitulado *Cinematógrafo: crônicas cariocas* (1908 [2009]), o cinema era visto como algo extra-moderno “como o arrolador da vida atual, como a grande história visual do mundo”, e marcava uma das maiores mudanças ocorridas no universo. Em suas crônicas, o autor registra de forma próxima do documentário a modernização da então capital do país que passava por intensas transformações. As obras modernizadoras do prefeito Pereira Passos que tentavam fazer do Rio de Janeiro uma Paris dos trópicos tinham o escritor como uma testemunha ocular, sonora e vocal do surgimento desta metrópole moderna. Ao abordar este assunto, Müller (2013) observa que João do Rio, em seus relatos, buscava retratar o seu entorno e suas transformações com um olhar modernizante, incorporando de certo modo técnicas (ainda que incipientes) importadas do cinema, observemos:

Estou querendo dizer, com todas as letras, que Joe (aliás, Paulo Barreto) não apenas incorpora o olhar cinematográfico, mas percebe as coisas como cinema, pensa como cinema e escreve como cinema. Por isso, aqui, agora, a relação literatura e cinema – ou cinema e literatura, não importa – seja tão radical, já que ela está na raiz do que se verá (e do que se lerá) no século moderno e também no século modernista. Tomada desse ângulo, a diferença entre o moderno em João do Rio e o modernismo de 1922 é apenas quantitativa, na medida em que o olhar-cinema (e o ouvir-gramofone) apenas se narrativizaram e se industrializaram mais e mais, entre 1908 e 1922. Mas é ainda o cinema e o gramofone que escrevem a nova literatura, uma literatura que “se escreve” intransitivamente, assim como “se grava” imagem e som (MÜLLER, 2013, p. 188).

Flora Sussekind (1987) observa que, nesta obra de João do Rio, o autor procurava demonstrar, ainda na primeira década do século XX, esta aproximação e influência, como bem podemos observar a partir da declaração a seguir:

Ao demais, se a vida é um cinematógrafo colossal, cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou não passa de uma reprodução ampliada da sua própria máquina e das necessidades instintivas dessa máquina. O cinematógrafo é uma delas (RIO, 2009, p. 04-05).

Em sua escrita, João do Rio vê a crônica “como um gênero gêmeo da cinematografia” e prega a aproximação das duas linguagens. É o que reforça Müller:

Escrita técnica, a Introdução ao *Cinematographo* apresenta um programa bastante detalhado de como a literatura se transforma em cinema antes mesmo de surgirem as adaptações, que nada mais são do que literatura da literatura, sublitteratura, uma vez que negam a força própria do cinema. A resposta de Joe (João do Rio) é veemente: ao invés de literaturizar o cinema, melhor seria cinematizar a literatura. O cinema não precisa da literatura, mas esta, sim, do cinema (MÜLLER, 2013, p. 195).

Podemos afirmar que, no Brasil, o movimento Modernista também contribuiu de forma intensa para a aproximação destas formas artísticas. Mário de Andrade (São Paulo, 1893-1945) foi um dos pioneiros e responsáveis pelo estreitamento deste diálogo. De forma consciente, como registrou em várias de suas correspondências, ele deixa bem clara esta aproximação. Em carta destinada a Sergio Milliet (02 de agosto de 1923), ele descreve o romance que está a preparar, que posteriormente levará o título de *Amar*, verbo intransitivo: “Um romance. Cinematográfico”. Já em sua correspondência com Manuel Bandeira (10 de outubro de 1924), o escritor oferece mais detalhes:

É uma pesquisa. É uma maluquice? Gosto muito da minha Fraülein. Se sou humorista o livro é o mais que posso dar de humorismo comentador. Mas tenho medo de estar errado. O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance. Sou eu, e eu pesquisador. Pronomes oblíquos começando a frase, ‘mandei ela’ e coisas assim, não na boca de personagens, mas da minha direta pena. Fugí com o sistema do português. Que me importa que o sistema seja falho? Meu destino não é ficar. Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos (ANDRADE *apud* AVELLAR, 2007, p. 60).

Além das diretrizes deixadas por Mário de Andrade acerca da composição da obra que apontam para esta aproximação com o cinema, outros estudiosos, como Avellar (2007), também corroboram esta leitura ao apontar elementos cinematográficos na estrutura deste romance, tais como a linguagem fragmentada e a agilidade da narrativa, que ocorre sem pausas. De acordo com o teórico:

Uma escrita cinematográfica como a que anos mais tarde o Cinema Novo iria inventar por meio de uma fusão de técnicas do filme documentário com a experiência de montagem do filme de ficção e por meio de um diálogo com a literatura modernista: escrever cinematograficamente brasileiro, sistematizando erros diários de conversação cinematográfica e idiotismos brasileiros, sem por isso ser caipira (AVELLAR, 2007, p. 66).

Estas aproximações iniciais, como vimos nos parágrafos anteriores, se mostraram produtivas e duradouras. Avançando um pouco mais no tempo e chegando ao final dos anos

1950 e início dos anos 1960, podemos observar que a escrita cinematográfica também se faz presente como influência para o Cinema Novo<sup>5</sup>.

Preliminarmente vale apresentar um breve panorama desse movimento decisivo para as artes no Brasil. Segundo Xavier (2001), o moderno cinema brasileiro surge no final dos anos 1950 pelas mãos de Nelson Pereira dos Santos a partir do diálogo com o neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa e escritores brasileiros. É considerado por muitos como o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. Podemos citar como os principais diretores do Cinema Novo: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Roberto Pires, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Olney São Paulo e Paulo César Saraceni. Ao definir sua estética, Xavier afirma:

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta do seu tempo. Foi o produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento (XAVIER, 2001, p. 18).

Nelson Pereira dos Santos, diretor de uma das obras estudadas nesta pesquisa, tinha plena consciência da importância desta proximidade entre o cinema e a literatura ao afirmar: “Para fazer cinema – um cinema ligado ao povo, que libere o povo brasileiro no sentido de apurar o seu comportamento não dependente de um modelo prescrito por uma outra sociedade – convém primeiro passar os olhos pela literatura” (SANTOS *apud* AVELLAR, 2007, p. 05).

Ao observarmos sua filmografia, percebemos claramente que ela é marcada pela literatura o que justifica a utilização de roteiros adaptados a partir de obras de seus escritores preferidos. O mesmo acontecia com colegas que também buscavam na literatura temas para produções, pois estes acreditavam que a literatura fornecia material de qualidade em consonância com o engajamento social, tema caro aos artistas do período. Para Xavier:

O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações, neste conjunto de filmes notáveis como *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Porto das caixas* (Saraceni, 1963), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro, 1965), *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969). Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. Desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é nítida a incidência de um velho debate sobre as formas de consciência do oprimido (XAVIER, 2001, p. 18-19).

---

<sup>5</sup> Cinema Novo: é um gênero e corrente cinematográfica brasileira influenciada pelo neorrealismo italiano que tinha forte engajamento social, surgido na segunda metade dos anos 1950 e teve em Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos seus maiores representantes (BERNARDET, 2007).

Vale lembrar que o movimento do Cinema Novo teve início no período que antecedeu a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). Com o golpe militar, o cinema feito no Brasil passou a explorar de forma mais contundente a situação do oprimido no país. Foram levados para as telas temas como alienação e exploração. Por esse aspecto, o Cinema Novo assumiu um viés estético e político, como bem explica Xavier:

O Cinema Novo, em sua feição original, anterior ao Golpe de 1964, tem seu movimento pleno em 1963/1964, com a realização da trilogia do sertão do nordeste: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*. Com a mudança no poder político do país, o Cinema Novo passa à oposição e, como estratégia de resistência, reforça seus vínculos com a tradição literária, como já observei, e começa a discussão sobre os imperativos do mercado e os problemas de sua morte ou continuidade (XAVIER, 2001, p. 27).

O cinema brasileiro deu uma resposta crítica a esse processo peculiar, engajou-se politicamente e se alinhou ao espírito radical dos anos 1960. Ao mesmo tempo, como parte de sua agenda política, o Cinema Novo, em particular, problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massas, apresentando-se no mercado mas procurando ser sua negação, procurando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição cultural brasileira (XAVIER, 2001, p. 23).

Em 1965, Glauber Rocha escreve um manifesto intitulado “Por uma estética da fome”, influenciado pelo livro *Os condenados da terra* (1961), de Frantz Fanon. Em seu texto, o cineasta baiano toma a luta anticolonial africana como modelo e demonstra o desejo da legitimação da violência contra a opressão e o sentimento de urgência das transformações. Todo esse engajamento nas questões do país não passou impune e muitos dos diretores, atores e demais profissionais envolvidos foram perseguidos e censurados. Em 1971, Glauber Rocha partiu para o exílio na Europa, de onde nunca voltou totalmente. Esse medo se justificava, pois, nos 1970, a repressão se acirrou no país e quem ousasse enfrentar o sistema corria sérios riscos de represália<sup>6</sup>.

A partir de obras como *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *Vidas secas* (1963), o Cinema Novo trouxe um diagnóstico do nosso país e suas mazelas. Além de abordar questões de identidade e o papel do intelectual nesse contexto, os cineastas levavam para as telas parcelas invisibilizadas da população (negros, favelados, retirantes). Pois, como observa

---

<sup>6</sup> Em 2014, documentos da Comissão Nacional da Verdade (CNV) comprovaram que o governo militar pretendia matar o cineasta por considera-lo subversivo. Olney São Paulo, outro expoente do movimento e diretor de *Manhã cinzenta* (1968-1969), por exemplo, foi preso e torturado. A Comissão Nacional da Verdade (CNV): composta por um grupo nomeado durante o governo da presidenta Dilma Rousseff (2011-2016) foi um órgão temporário criado pela Lei 12.528, de 18 de novembro de 2011, encerrou suas atividades em 10 de dezembro de 2014, com a entrega de seu Relatório Final. A CNV investigou as graves violações de direitos humanos cometidas entre 18 de setembro de 1946 e 05 de outubro de 1988. Fonte: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/> . Acesso em 20/06/2019.

Bernardet (2007), até então no cinema brasileiro, a realidade brasileira não tinha existência cinematográfica:

Tais filmes mostram as chagas da sociedade brasileira: o povo é explorado, não tem condições mínimas de vida; se o país evolui, o povo não toma conhecimento dessa evolução. Aparentemente, são filmes feitos para o povo, mostrando-lhe sua situação e incitando-o à reação (BERNARDET, 2007, p. 65).

O movimento do Cinema Novo foi sucedido pelo Cinema Marginal<sup>7</sup>, que surge a partir de 1969. Contemporâneo do movimento Tropicalista, o Cinema Marginal trouxe, segundo Xavier (2001, p. 31), a representação da experiência dos vencidos e a tematização do colapso dos sujeitos históricos e apresentou outras interrogações surgidas a partir do Tropicalismo. Nesse contexto, o diálogo entre o cinema nacional e outras artes permanece, conforme afirma Xavier:

O debate estético evidenciava um esforço de sintonia do cinema com o contemporâneo, trazendo, ao mesmo tempo, uma articulação muito específica com a “questão nacional”, traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com a tradição literária e a música popular, traços que se fizeram presentes nas várias tendências em conflito (XAVIER, 2001, p. 36).

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<sup>8</sup>, 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.

A quase totalidade desses filmes era financiada pelo Estado. A Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima) que havia sido criada a partir do decreto Lei no 862, em 12 de setembro de 1969 foi oficialmente extinta em 16 de março de 1990, pelo

<sup>7</sup> Cinema Marginal: movimento cinematográfico brasileiro que apresenta a representação da experiência dos vencidos, que tematiza o colapso dos sujeitos históricos clássicos. Herança do Cinema Novo, dialogou também com a Tropicália (XAVIER, 2001).

<sup>8</sup> Os principais expoentes deste período são: Suzana Amaral, Chico Botelho, Djalma Batista e Sergio Bianchi.

Programa Nacional de Desestatização (PND) instituído pelo governo de Fernando Collor de Mello. Como a grande maioria dos filmes brasileiros do período eram financiados pelo governo brasileiro, sem esse aporte as realizações nesse setor ficaram praticamente inviáveis. Ironicamente, o último filme lançado com recursos oriundos da estatal foi *Dias melhores virão*, de Cacá Diegues.<sup>9</sup>

## 2.5. A construção da personagem na literatura e no cinema

O universo ficcional, seja ele literário ou audiovisual, é composto por vários elementos constitutivos que conferem densidade ao texto/filme dando origem a muitas especulações tanto por parte do público não especializado, quanto aos estudiosos do tema.

Ao traçar uma distinção fundamental entre personagem e pessoa, Brait (2017) afirma que muito frequentemente o público os toma como termos equivalentes. No entanto, pessoa se refere a um ser vivo, de existência comprovada através de certidão de nascimento e outros registros da vida civil; já personagem é um ser ficcional, surgido da imaginação de um autor. Esta personagem pode até ser criada a partir de uma pessoa real, mas sua existência se materializa no universo ficcional.

Esse limite entre o real e o fictício pode muitas vezes não ficar muito claro. É o caso da dramaturgia no Brasil, cujo público tem longo histórico de proximidade com as telenovelas. É comum, ainda nos dias de hoje, ouvir relatos de atores que foram hostilizados e até mesmo agredidos na rua por conta da confusão que pessoas menos esclarecidas fazem entre a relação ator/atriz-personagem-pessoa real. Felizmente o contrário também é usual, atores e atrizes que conquistam o carinho do público (e contratos milionários) por conta de papéis cujos personagens despertam empatia no público.

A personagem de ficção é um tema que suscita muitos estudos e especulações. Vários autores se debruçaram sobre esta categoria e trouxeram importantes contribuições. Neste tópico nos basearemos nos escritos de Aristóteles (2000), Lukács (2000), Bakhtin (1993), Candido (2007), Brait (2017) e Pellegrini (2003) para analisar a construção da personagem na literatura.

A questão da construção da personagem e seu papel na ficção é um aspecto discutido desde os tempos de Aristóteles. Foi o pensador grego (2000) um dos primeiros a

---

<sup>9</sup> Em seguida, o cinema nacional mergulhará em um limbo, de onde só sairá em 1995, com o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati, longa que marca a retomada da produção cinematográfica no país (XAVIER, 2001).

teorizar sobre a construção da personagem e sua relevância na ficção, embora neste período sua análise se volte para a personagem épica, embrião da personagem literária. O filósofo, em seus escritos, afirma que a personagem não era a pessoa humana em si, mas um reflexo dela. Enquanto construção ficcional, a personagem teria que obedecer às leis do texto e, apesar de muitas vezes parecer real, esta só existe no universo da representação artística. Ele se revela através de suas falas e de suas ações, podendo nos trazer informações também sobre outras personagens além de si mesmo. Segundo Aristóteles:

O mais importante é a maneira como se dispõem as ações, uma vez que a tragédia não é imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura; mas felicidade e desventura estão presentes na ação, e a finalidade da vida é uma ação e não uma qualidade. Os homens possuem diferentes qualidades, de acordo com o caráter, mas são felizes ou infelizes de acordo com as ações que praticam. Assim segue-se que as personagens, na tragédia, não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres para realizar as ações (ARISTÓTELES, 2000, p. 44).

A estrutura dramática é um conjunto de elementos que compõem um enredo, e é a partir da personagem que esta sequência temporal de ações se desenrola. Para Aristóteles (2000), toda história é composta por três atos: antes, durante e depois do ponto de partida. O ponto de partida seria uma situação qualquer em que muda algo na vida do personagem, dando início à narrativa (seja ela uma perda ou um ganho). Ou seja, não existe história sem conflito. O antes era a vida que ele tinha; o durante, o desenrolar do processo ocorrido e, o depois, a nova vida após a resolução do ato. Ainda segundo o filósofo estagirense, a personagem tem que ser boa, convincente, semelhante, coerente e necessária. Para ser considerada boa, a personagem precisa ser bem construída, fundamentada e ter função delineada na trama.

Alguns séculos depois, outro teórico que se dedicou a estudar e analisar a construção das personagens na ficção foi Lukács (1885-1971). Em sua vasta produção teórica, o pensador húngaro traçou um relevante retrato da personagem na epopeia e no romance, analisando de forma acurada a construção da personagem e seu papel nos dois contextos. Em sua obra *A teoria do romance* (1914 [2000]), Lukács estabelece uma comparação entre o mundo grego e o mundo contemporâneo. O mundo grego – berço da epopeia – é visto como um mundo perfeito, em que um determinado tipo de sociedade criou o primeiro gênero. Em outro modelo de sociedade, a contemporânea, gerou o segundo, em outra perspectiva, o da sociedade capitalista. Segundo o teórico:

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção de configuração: todos os

abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados de modo psicologicamente imediato e consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico nem correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas (LUKÁCS, 2000, p. 60).

Neste aspecto, o romance é visto como um gênero que permitirá a reflexão sobre a condição social do homem no mundo contemporâneo. Para o autor, o romance demonstrava o excesso de individualismo na sociedade ocidental burguesa e o romance significa a busca por algo que se perdeu, ou seja, a tentativa de uma resposta ao esvaziamento de sentido dessa estrutura social baseada na mercantilização da vida e na redução de todos os valores. Com a ascensão da burguesia, houve um colapso do mundo objetivo em que, historicamente, a arte se torna autônoma e, no romance, o herói não tem mais respostas. No entanto, o romance passa a ser uma forma de resistência, pois não engana e incorpora as carências do tempo, retratando o verdadeiro estado de espírito contemporâneo.

Na epopeia não havia diferença entre a vida privada e a vida pública, a noção de privacidade é, portanto, um construto da sociedade burguesa. *Antígona* (2002 [442 a. C]), peça de Sófocles, ilustra bem esse aspecto. Para o herói da epopeia, sua luta é a luta de seu povo:

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completudo do sistema de valores que determina o cosmo sépico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. A onipotência da ética, que põe cada alma como única e incomparável, permanece alheia e afastada desse mundo (LUKÁCS, 2000, p. 67).

Na epopeia vemos a expressão de uma sociedade harmoniosa em que se apresenta uma totalidade espontânea. O herói encarnava o destino da humanidade, e a vida era dotada de um sentido. Como bem afirma Silva:

Na modernidade, diferentemente, não é mais possível um acordo perfeito entre o indivíduo e o mundo, uma vez que o primeiro tornou-se problemático e o segundo, contingente; “não há mais totalidade espontânea do ser”; ela é oculta, fugidia. E a forma romance anuncia justamente essa situação de completo desterro. Contudo, os homens não cessam de almejar a totalidade perdida. Se antes a totalidade era espontânea, imediata, agora ela é artificial, produtora: ao mesmo tempo desejo, ausência e signo de um desmoronamento (SILVA, 2006, p. 84).



Com o romance burguês, há então uma ruptura desta percepção, pois ocorre a fragmentação da totalidade. A prosa é a forma do homem socialmente comum, sua luta é a luta contra a sua sociedade e sua perversidade.

Para Lukács, o social na obra de arte é a forma e não o conteúdo, o romance surge como uma conciliação fictícia entre o indivíduo e o mundo exterior. A forma seria, então, o social condensado. No romance, é apresentada a realidade visionária do que nos é adequado. Não é realista, é uma projeção imaginária, uma utopia. Sem modelos a seguir, o autor passa a imaginar esta realidade visionária:

A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre (LUKÁCS, 2000, p.34).

Lukács se apega ao modelo de realismo que tem como Balzac sua melhor expressão. Honoré de Balzac (1799-1850), importante esclarecer, é visto por muitos estudiosos, como por exemplo, Carpeaux (2008), como um dos principais nomes do Romantismo de transição, uma anunciação do Realismo e, por outros, como Lukács (2000), como o fundador do Realismo na literatura moderna. Em *As ilusões perdidas* (1837) o autor desvela os mecanismos de uma sociedade perversa, com suas alianças entre o poder e o dinheiro. Deste modo, Balzac ilustra bem o que Lukács define como um autor realista: a descrição arguta dos mecanismos sociais e a elucidação de seus desdobramentos. Neste sentido, a arte realista precisava atingir uma unidade entre forma e conteúdo, a partir de personagens típicos e do método narrativo. Como bem explicita o teórico:

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas se ser provada e pondo-se à prova, encontrar sua própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, nesse sentido próprio; os heróis da epopeia percorrem uma série variegada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto externamente; isso nunca é posto em dúvida; os deuses que presidem o mundo tem sempre de triunfar sobre os demônios (LUKÁCS, 2000, p. 91).

Nesse sentido, a oposição entre o herói da epopeia e o do romance burguês se explica por esta oposição entre interioridade e exterioridade. Honoré de Balzac, o autor analisado por Lukács e que bem ilustra sua análise, produziu, em vinte anos de intensa atividade, noventa romances e novelas, trinta contos e cinco peças de teatro. Criou por volta de dois mil personagens. Os variados conflitos e a observação dos modos de várias classes sociais os levaram a conhecer e a mergulhar nas profundezas do comportamento humano. A acurada descrição das personagens e dos ambientes inserem o leitor no universo de seus

romances. A personagem, inserida nesta sociedade, passa a ser problemática, pois precisa lutar contra o mundo que lhe é hostil. Pois, para Lukács: “O romance é forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (2000, p. 91).

Bakhtin (1993, p. 425) também colabora para esta visão complexa da personagem romanesca quando afirma: “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”. Ou seja, a personagem em conflito com seu universo imediato na maioria das vezes é o que define o enredo. Um escritor que bem ilustra esta análise é Stendhal (1783-1842), pseudônimo do francês Henry Beyle. Considerado como o precursor do egotismo (o estudo do eu), criou uma gama de narrativas nas quais este herói e seus dilemas se materializam. Julien Sorel, sua personagem mais conhecida e estudada, protagonista de *O vermelho e o negro* (1830) personifica este conflito. Trata-se de um romance histórico-psicológico cuja ação transcorre na França durante o período da Restauração (entre 1826-1830) e aborda as tentativas do jovem de origem humilde, Julien Sorel, em ascender socialmente. Dividido entre a carreira militar e a religiosa, neste percurso o jovem acaba se envolvendo amorosamente com mulheres abastadas e ingênuas. Embora tenha objetivos bem claros, o rapaz se envolve em situações nas quais o desfecho é imprevisível, o que pode comprometer a realização de seu projeto pessoal: ser alguém bem-sucedido e reconhecido como tal em seu meio. Esta ruptura entre o sujeito e seus anseios, o herói e seu contexto imediato a partir das peripécias vividas por Julien Sorel se exacerba no Realismo–Naturalismo e, nesse sentido, a personagem vai se revelando na medida em que atua nesse mundo e com o qual está em conflito, como reforça Campos:

O Realismo-Naturalismo inverteu o conceito aristotélico segundo o qual “os personagens não agem para representar o seu caráter (“perfil”), mas adquirem esse caráter em razão da sua ação. Hoje a maioria das histórias se pauta pelo conceito segundo o qual o personagem é dotado de um perfil virtual que se manifesta através de ação motivada por situação propícia. Com as ações que executa, o personagem traça ou não o seu perfil, que antecede às suas ações, mas o seu fio particular de estória, a sua trilha. Sob esse conceito, no curso de uma estória, um personagem mais se revela que se transforma (CAMPOS, 2007, p. 140).

Trazendo esta discussão para a segunda metade do século XX, outro teórico que se dedicou a perscrutar o tema foi Forster (2005), em seus estudos sobre personagens, ele as classificam em “planas e “redondas”. Para o teórico, as personagens planas se formam “ao

redor de uma ideia ou qualidade simples” (FORSTER, 2005, p. 91) e neste caso, podem assumir feições caricaturais ou exemplificar um tipo. Já as personagens redondas são seres surpreendentes e que agem na maioria das situações de forma convincente. Ainda que a atuação destes seres se realize no plano ficcional, o romancista, ao combinar personagem e enredo, pode criar um universo em que a condição humana se encontra ali retratada, com todos os seus dramas, conquistas e alegrias, estabelecendo uma relação entre ficção e realidade.

Segundo Antonio Candido, a personagem é a representação ficcional da realidade, de pessoas reais. Em um de seus estudos que versam sobre a figura do caipira paulista, o autor analisa esta personagem de forma detalhada e com viés sociológico. A personagem é, portanto, ao mesmo tempo um ser físico, psicológico e social e que se define através de suas ações. Estas ações e atitudes são motivadas pela busca de um objetivo, que, muitas vezes, encontra obstáculos para sua realização. Deste modo, está caracterizado o conflito, outro componente essencial para a trama, pois sem empecilhos, não há ação. É este elemento que fornece a força dramática ao personagem e que é desenvolvido nos relacionamentos com os outros personagens. Alguns autores dedicam especial atenção a este elemento, construindo personagens que apresentam várias nuances, evitando uma lógica maniqueísta, como explica o autor:

No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser (CANDIDO, 2007, p. 59).

Dependendo do nível de elaboração desta construção, a personagem parece adquirir uma existência real e passa a povoar o imaginário popular, como são inúmeros os exemplos, a saber: Emília do Sítio do Picapau Amarelo, de Monteiro Lobato (1882-1948), Sherlock Holmes, de Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), dentre outros, como demonstra o próprio autor:

Graças aos recursos da caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ele possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação (CANDIDO, 2007, p. 59).

Ao tratar da categorização de personagens, Candido (2007) observa que, no romance moderno, fim do século XVIII até o início do século XX, a personagem foi ganhando contornos mais complexos, surgindo então o fator psicológico e passou-se então a apresentar estes seres de dois modos principais:

a) seres íntegros e de fácil delimitação, com marcas de caracterização bem definida (por exemplo: Edmond Dantès, da obra *O conde de Monte Cristo* (1844), de Alexandre Dumas e *Eugénie Grandet* (1833), do romance homônimo de Balzac. Este tipo de personagem também é chamado de personagem plano (segunda a classificação de Forster);

b) seres complicados, que vão além de traços característicos, apresentando uma maior complexidade, que se delineia não somente através de suas ações, mas de seu fluxo de consciência (por exemplo: protagonistas das obras de James Joyce e Virgínia Woolf). Já estes personagens são denominados redondos.

Outra tentativa de categorização de personagens partiu de Etienne Souriou e Wladimir Prop (2012, p. 96) as dividindo em seis tipos. No entanto, nem sempre esta classificação surge na forma de uma personagem:

1. Condutor da ação: é ele quem dá o primeiro impulso à ação, ele traz consigo a força temática; podendo surgir de uma vontade, necessidade ou carência (por exemplo: o jovem estudante Raskólnikov, em *Crime e castigo* (1866) de Fiódor Dostoiévski);

2. Oponente: é a personagem quem dá sentido ao conflito, representa a força opositora ao protagonista (por exemplo: Danglars, o inimigo de Edmond Dantès, em o *Conde de Monte Cristo* (1844) de Alexandre Dumas) ;

3. Objeto desejado: ele é o objeto do desejo e da carência, ele é o objetivo a ser atingido pela (s) protagonista(s) (por exemplo: a vingança de Aurélia, a personagem principal de *Senhora* (1875) de José de Alencar);

4. Destinatário: é a personagem que se beneficia da ação, o que consegue atingir o objetivo desejado e que não é necessariamente a condutora da ação (por exemplo: a esposa de Ivan Ilitch, em *A morte de Ivan Ilitch* (1886) de Lièv Tolstoi);

5. Adjuvante: é uma personagem secundária, que pode ajudar ou impulsionar a ação e a personagem principal (por exemplo: as filhas do *Pai Goriot* (1834) de Honoré de Balzac);

6. Árbitro, juiz: é a personagem que intervém em uma ação de conflito com o objetivo de resolvê-la (por exemplo: Ena, a melhor amiga da protagonista em *Nada* (1944), de Carmen Laforet).

Prosseguindo nesta análise das personagens literárias, chegamos à era da literatura moderna, ou como bem aponta Bauman (2011, p. 16), também pode ser denominada de “modernidade líquida”<sup>10</sup>. Neste período, tanto a literatura mantém seu alcance e prestígio quanto o cinema já está consolidado enquanto linguagem. A literatura já incorporou muito das técnicas do cinema em suas obras, e escritores realistas escrevem como alguém que porta uma câmera e, neste caso, o leitor ao empreender sua experiência de leitura, é capaz de criar imagens mentais a partir do texto lido. Neste sentido, muitos escritores produzem seus textos já vislumbrando a adaptação do livro para o cinema. Um dos exemplos que podemos citar no contexto brasileiro é a parceria entre o escritor (e roteirista) Marçal Aquino e o diretor Beto Brant. A proximidade entre os dois é tão intensa que, em várias entrevistas<sup>11</sup>, o escritor fala que o processo de escrita de seus romances é quase simultâneo ao da preparação do roteiro para o cinema. Desta parceria surgiram os filmes: *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998), *O invasor* (2001), *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2011).

Pellegrini (2003) afirma que, nos textos de escritores realistas, o texto pleno de descrições minuciosas funciona como uma câmera, exigindo uma rapidez no olhar e que nestas obras tudo está pronto para ser visto e não apenas imaginado. Com estas mudanças da forma de narrar, a personagem também é afetada. Para a pesquisadora:

A radicalização desse processo envolve também a noção de personagem. Desde o século XIX, a personagem vem deixando de ser o polo centralizador ou até mesmo uma caricatura, em que estariam resumidas as características de um a classe social ou de uma profissão, por exemplo. Deixa também de se caracterizar como o “herói problemático” em conflito com o mundo, abrindo espaço para o anti-herói comum, passivo e indefeso, mergulhado num universo fragmentado e sem sentido, para quem o importante é, na verdade, o que percebe desse universo; a narrativa passa a ser o lugar onde se inscreve essa percepção (PELLEGRINI, 2003, p.30).

Com estas mudanças, a personagem passa a ser vista e descrita a partir de sua consciência, de suas sensações. É a personagem quem vai retratar as mudanças ocorridas no modo de narrar. Neste caso, fica a cargo dela a responsabilidade de montar o enredo, ainda que de forma limitada, pois está subordinada aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Segundo Friedman:

---

<sup>10</sup> Este período, a depender do autor pode receber outras denominações como, por exemplo: “Pós-modernidade”, “modernidade tardia”, “segunda modernidade”, “hipermodernidade”.

<sup>11</sup> “Das páginas para as telas: adaptação literária para roteiros de cinema e tv. – Salão de ideias”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zTzM8X-HTZU>. Acesso em 22/01/2018. “Beto Brant e Marçal Aquino – Literatura e Cinema- jogo de ideias (2003)”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FOQNBR5t6m8>. Acesso em 22/01/2018.

A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (cena), em vez de serem resumidos pelo narrador (panorama) (FRIEDMAN, 2002, p. 170).

Deste modo o sujeito moderno, predominantemente urbano e envolvido pelas novas representações que o mundo lhe apresenta, passa a se inserir em novas temáticas típicas de seu tempo, dando origem à abordagem de temas como: a desterritorialização, segregação e isolamento. Estes temas estão presentes nas trajetórias das personagens estudadas no *corpus* desta pesquisa.

Diante da idealização do texto literário, há quem considere a personagem fílmica como uma criação pertencente a uma categoria inferior, sobretudo aqueles que não pertencem aos meios especializados, uma vez que a literatura tende a ser mais explorada e estudada. No contexto escolar, por exemplo, só estudamos personagens literárias. Em relação a pesquisas, até mesmo pelo fato de ter surgido muito tempo depois, há uma quantidade menor de material bibliográfico disponível sobre o tema.

No entanto, o que há de concreto nos estudos desta área é que se trata de meios semióticos distintos, que devem ser analisados conforme suas propriedades. Como afirma Coutinho (2011), diversos estudos nesta área contribuíram para desmistificar esta visão binária tradicional. Não faz parte de nosso propósito investir nesta perspectiva avaliativa, muito menos tomar partido de uma ou de outra categoria. Nosso trabalho consiste em fazer uma análise da construção da personagem nos dois meios semióticos, observando as particularidades que cada um apresenta dentro do seu universo de criação. Para entender melhor como se dá a construção das personagens no cinema, consultamos dois manuais de roteiro para cinema e televisão: um americano, de Field (2001) e um brasileiro, de Campos (2007), além dos escritos de Sales Gomes (2001). Embora manuais de roteiro sejam um material muito técnico, acreditamos que estas publicações possam nos esclarecer como os profissionais deste meio concebem uma personagem cinematográfica de forma objetiva e detalhada.

Assim como na literatura, a personagem se insere em um enredo. No entanto, os elementos deste enredo na literatura são descritos verbalmente; já no cinema, eles devem ser visualizados. Deste modo, os elementos da história que será vista e ouvida deverão ser trabalhados utilizando os recursos específicos deste meio. Ao abordar a questão, Campos salienta que:

São elementos de estória, entre outros, os personagens e suas ações, os incidentes que eles geram ou vivenciam, as situações que os reúnem, os lugares pelos quais

transitam, os objetos, os sons emitidos (mas não os incidentais), as falas e vozes emitidas (na imagem ou fora dela, em *off*, mas não vozes incidentais, *over*), os *flashbacks* e *flashforwards* líricos (mas não os épicos), os letreiros (mas não as legendas), as cenas em que tudo isso é mostrado, os fios de estória que isso tudo traça e que, tramados numa narrativa, eventualmente se resumem numa *storyline*, emitem um tema e uma premissa (CAMPOS, 2007, p. 97).

Como Campos salientou, ao citar os elementos cinematográficos, é natural que um dos primeiros aspectos a serem observados quando se estuda uma personagem cinematográfica baseada em uma personagem literária é o caráter coletivo de sua criação. Pois se, na literatura, a personagem é fruto da criatividade e do talento do escritor que a criou através de sua experiência pessoal, de seu instinto de observação aguçado, de sua memória e da influência de outros meios, no cinema ele é o resultado de um trabalho em equipe. Neste aspecto, surge a questão da autoria. Quem seria, digamos, o criador desse ser imagético? Ao tentar formular um entendimento sobre a questão, Stam (2006) observa que:

A questão da especificidade cinematográfica pode ser abordada: a) *tecnologicamente*, em termos do dispositivo necessário à sua produção; b) *linguisticamente*, em termos dos “materiais de expressão do cinema”; c) *historicamente*, em termos de suas origens (por exemplo dos daguerreotipos, dioramas e cinetoscópios); d) *institucionalmente*, em termos de seus processos de produção (coletivos em lugar de individuais, industriais em lugar de artesanais); e e) em termos de seus *processos de recepção* (leitor individual versus recepção gregária na sala de cinema). Enquanto os poetas e romancistas (geralmente) trabalham solitariamente, os cineastas (geralmente) trabalham em conjunto com fotógrafos, diretores de arte, atores, técnicos etc. Enquanto os romances possuem personagens, os filmes possuem personagens e intérpretes, algo bastante distinto (STAM, 2006, p. 27).

Se pensarmos nesta variedade de especificidades abordadas pelo autor, perceberemos que o cinema se faz numa escala industrial e, para que o filme se materialize, é necessário o envolvimento de profissionais dos mais variados tipos. Ou seja, é importante insistir no caráter coletivo do cinema em todas as suas etapas. Deste modo, como bem assinala Stam, é possível afirmar que a construção do personagem fílmico ocorre através do trabalho do roteirista (que cria a personagem no papel, que lhe dá voz, define seu caráter e aparência física); do figurinista (que conforme as instruções do diretor e roteirista seleciona um figurino de acordo com o caráter da personagem, o lugar, suas condições financeiras e, sobretudo, da época retratada na obra); do/da ator / atriz que interpreta o papel, dando a ele vida, movimento e, principalmente, um rosto (muitas vezes diferente daquele imaginado pelo público quando se trata de uma adaptação); do diretor, que define o trabalho de toda a equipe, destacando determinados aspectos da personagem e minimizando (ou até suprimindo) outros. Mesmo com o roteiro prévio, a consolidação de uma personagem não se dá necessariamente por meio do que se apresenta no roteiro, é o que discute Sales Gomes a seguir:

No cinema a situação é outra. As indicações a respeito das personagens, que se encontram anotadas no papel ou na cabeça de um argumentista-roteirista-diretor, constituem apenas uma fase preliminar do trabalho. A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator (SALES GOMES, 2001, p. 114).

Outro ponto importante quanto à autoria da personagem fílmica é identificar com clareza até onde vai a autonomia dos atores nesse processo. Hutcheon (2013), ao tratar da questão, afirma o seguinte:

Quanto à questão de saber se os atores podem ser considerados adaptadores, a dificuldade é a mesma. Como nas obras encenadas, os atores são aqueles que incorporam e dão existência material à adaptação. Embora devam claramente seguir o roteiro, alguns atores admitem buscar inspiração e experiência no texto adaptado, especialmente quando os personagens que devem interpretar são velhos conhecidos da literatura. Mas isso faz deles adaptadores conscientes (HUTCHEON, 2013, p. 120).

Com base nesta discussão, podemos dizer que, dependendo do perfil do diretor, o ator pode ser levado a fazer o que se chama “laboratório”, ou seja a imersão no universo da personagem, o que pode levá-lo aos mais variados ambientes e à interação com pessoas que vivenciam no mundo real o que ele interpretará. Em casos de cenas que envolvam riscos, super exposição do corpo ou que demande habilidades mais específicas, por exemplo, o diretor pode optar pela utilização de dublês. Ao tratar de figura tão importante na construção de personagens no cinema, Caughie (2000) analisa o período de preparação dos atores da seguinte forma:

Os atores também encenam (*en-act*) e incorporam (*en-body*) sentimentos como se fossem reais, de uma forma que se tornam reais para eles e para nós. (...) Para incorporar sentimentos, os atores aprendem técnicas de relaxamento físico, jogos de risco e acreditam minimizar as barreiras entre um sentimento e a sua expressão: a expressão de uma verdade que é mantida – como que milagrosamente, apesar de toda pretensão – sempre lá dentro do ator (CAUGHIE, 2000, p. 119)<sup>12</sup>.

Há diretores que seguem o roteiro tal como ele foi escrito, dando pouco espaço para a improvisação e há outros (como é o caso dos adaptadores das obras analisadas nesta pesquisa) que usam o roteiro como uma referência. Neste caso o improvisado é permitido, pois o diretor constrói sua obra oferecendo toda liberdade de criação aos atores.

Por outro lado, há diretores que ensaiam exaustivamente as cenas, seja com o intuito de buscar uma atuação perfeita, ou no sentido de instigar e exaurir o ator para se obter um resultado que ele julga satisfatório. Um exemplo a ser citado é o aclamado diretor Stanley Kubrick em *O Iluminado*, como veremos a seguir.

---

<sup>12</sup> Tradução de Linda Catarina Gualda.



Ainda sobre a questão da construção da personagem no cinema, na maioria dos casos, os atores entram em cena sabendo o que farão no set, tendo pleno conhecimento do trabalho que será desenvolvido ao longo das filmagens. No entanto, há casos em que o comportamento do diretor mais se assemelha a de um tirano, e notícias sobre o filme e sua produção podem parar nas páginas policiais.

Quanto a este tema, só recentemente denúncias de assédio e violência sexual foram publicizadas. Podemos citar, dentre as muitas histórias, o caso de estupro da atriz Maria Schneider durante as filmagens de *O último tango em Paris* (1972) e do tratamento misógino dispensado por Stanley Kubrick em relação à atriz Shelley Duvall durante as filmagens de *O Iluminado* (1972), obra adaptada do romance homônimo de Stephen King.

Outro ponto importante para a discussão sobre o processo de construção da personagem é a questão da perenidade da personagem nos dois meios semióticos. Para citar um exemplo, na literatura, há apenas uma Madame Bovary, aquela criada por Gustave Flaubert em 1857. Obra polêmica em sua época, que levou seu criador aos tribunais, Emma Bovary já foi recriada várias vezes no cinema em várias décadas e por diretores de diversos países, como por exemplo: Jean Renoir (1934), Vincent Minelli (1949), Claude Chabrol (1992), Ketan Mehta (1993), e Sophie Barthes (2015). Quando se fala da personagem que marcou o início do Realismo na França, cada leitor tem em sua mente a Emma idealizada de acordo com suas preferências. Mas, no universo ficcional cinematográfico, temos, por exemplo, cinco produções distribuídas em décadas diferentes, línguas e condições de produções das mais diversas (incluindo uma versão indiana), além de atrizes com idades e nacionalidades variadas. Cada produção pode trazer a marca do seu tempo (sobretudo quando se observa os recursos técnicos e tecnológicos utilizados) e das intenções do diretor (seja ela mais aproximada do texto fonte, como o é o caso da versão de Jean Renoir ou a versão mais subjetiva, influenciada pela *nouvelle vague*, de Claude Chabrol). Sobre este aspecto, Sales Gomes comenta:

A vitalidade da personagem literária, novelística ou teatral, reside no seu registro em letras, na modernidade constante de execução garantida por essas partituras tipográficas. A personagem registrada na película nos impões até os ínfimos pormenores o gosto geral do tempo em que foi filmada (SALES GOMES, 2007, p.117).

Podemos ver que o teórico atenta para as marcas temporais deixadas por cada produção e da importância destes fatores para a perenidade (ou não) da obra cinematográfica. Ele acrescenta:

Aliás, não é totalmente exato afirmar que no cinema a personagem passa e o ator ou atriz fica. O que persiste não é propriamente o ator ou a atriz, mas essa personagem

de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática (SALES GOMES, 2001, p. 115).

Não temos meios de saber se a personagem cinematográfica adquirirá permanência. Para início de conversa, é muito mais laborioso preservar para a posteridade as personagens registradas nas imagens e palavras registradas na película, do que as impressas em linguagem escrita (SALES GOMES, 2007, p.118).

Ainda sobre a questão da escolha do ator/atriz e a materialização da personagem nas telas de cinema, vale lembrar que há casos em que o filme retrata a vida de uma personagem desde os seus primeiros anos até a velhice. No caso de filmes de personagens históricas ou famosas, é possível que um mesmo ator ou atriz desempenhe o papel ao longo de toda a trajetória do biografado (por exemplo, *O pianista* (2002), *Piaf* (2007)) ou o diretor faça a opção de utilizar diversos atores (por exemplo, *Forrest Gump* (1994), *Chico Xavier* (2010)) para retratar uma mesma personagem em momentos e fases diferentes de sua existência. Ao fazer esta opção, o diretor e sua equipe lançam mão de recursos como maquiagem, figurino e efeitos especiais que permitam oferecer um resultado convincente ao público.

A personagem de romance 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. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores (SALES GOMES, 2001, p. 111).

No cinema, é possível, porém raro, que uma personagem não seja criada a partir do trabalho de interpretação de um ator que encarna esse ser. O diretor e o roteirista podem optar por uma construção mais distante da apresentada comumente nas telas. Um dos exemplos mais conhecidos e citados para ilustrar esta escolha, é o caso do filme *Rebecca* (1940) dirigido por Alfred Hitchcock. Baseado em um romance de Daphne du Maurier, publicado em 1938, o filme marca a carreira do diretor por ser sua primeira produção hollywoodiana. Embora de forma menos acentuada do que nas obras posteriores, o diretor inglês enfoca os conflitos internos das personagens, bem como seus transtornos emocionais, sem a apresentação física da personagem na tela. Em uma das obras componentes de nosso *corpus*, há também uma personagem que é bastante citada, mas que se resume a ser apresentada através do discurso alheio, o senhor Tomás da Bolandeira, do romance *Vidas secas*. Como bem observou Sales Gomes:

Há personagens cinematográficas feitas exclusivamente de palavras, à primeira vista pelo menos. O exemplo que logo ocorre é evidentemente a versão cinematográfica de Rebeca. Quando a fita começa, *Rebecca* já morreu e, como não há nenhuma

visualização de fatos ocorridos anteriormente, só ficamos conhecendo-a graças aos diálogos das personagens que temos diante dos olhos. Mas seria absurdo pretender que se deve ao exclusivo poder da palavra a extraordinária presença da personagem. A dimensão adquirida pelas palavras trocadas entre as personagens presentes acerca da ausente fica sempre condicionada ao contexto visual onde se inserem. Ficamos conhecendo, tal qual, o ambiente da casa onde Rebeca viveu, pelo menos um vestido seu, e sobretudo contemplamos o tom particular que adquire não só a voz, mas a fisionomia das pessoas, cada vez que a ela se referem (SALES GOMES, 2001, p.110).

Fica evidente, portanto, que o personagem cinematográfico pode ser apresentado de diversas maneiras, além de sua própria apresentação, ele pode ser conhecido através de sua própria voz e ou da voz do outro. Tudo depende da forma como o roteirista opta por realizar a construção da personagem. Neste sentido, o processo de criação de personagem no roteiro ocorre de modo semelhante ao do texto literário. Porém, no roteiro é necessário que toda a descrição seja feita de modo objetivo. Afinal, os profissionais que utilizarão o texto em seguida (cenografista, maquiador, diretor de som, etc) podem traduzir em som e imagem aquilo que foi descrito no roteiro.

Todas estas demandas ficam claras quando consultamos um manual de roteiro. Field (2001), teórico de cinema e autor de diversas obras sobre o tema, oferece-nos instruções para a criação da personagem cinematográfica. Vale lembrar que, neste caso, o autor tem um ponto de vista primordialmente técnico sobre o assunto, visto que, além de teórico, ele também assina vários roteiros de filmes para o cinema estadunidense, que tem um viés mais comercial. Ele afirma que, ao criarmos uma personagem para o cinema, sobretudo nos moldes dos clássicos hollywoodianos, é necessário imaginar e elaborar vários planos, a saber: pessoal (a personagem é solteira? casada? se casada, com quem?), profissional (o que faz para viver? onde trabalha?) e privado (o que esta personagem faz quando está sozinha? qual seu objeto de desejo?). Isso permitirá que o público conheça melhor esse ser, pois só assim terá controle do que ele faz e poderá conhecer suas motivações. Para ele, é necessário dividi-la em características interiores e exteriores. O aspecto interior é composto pelo percurso de sua vida desde o nascimento, construindo todo um processo de conhecimento, e, de posse destas informações, a personagem ganha vida. Já o universo exterior é tudo aquilo que a personagem revela para o público. A revelação desses vários “eus” acontece através de três formas de interação com o mundo: vivenciando o conflito, interagindo com outros personagens e interagindo consigo mesmo. Assim, ele se posiciona:

Quanto mais você conhece o seu personagem, mais fácil é criar a dimensão na estrutura da sua história. O que mais é personagem? Personagem é personalidade. Seu personagem é animado? Feliz, brilhante, sagaz ou extrovertido? Sérioo? Tímido? Retraído? De maneiras encantadoras ou deselegante, rude, rabugento, sem sabedoria

ou senso de humor? (...) Personagem também é comportamento. A essência do personagem é ação – o que a pessoa faz é o que ela é (FIELD, 2001, p. 29).

Percebemos na fala acima que a forma mais clara de saber sobre a personagem é através de suas atitudes. Contudo, em alguns casos, a personagem também pode se fazer conhecer pelos seus fluxos de consciência, pela narração em *voice-over*, caracterizando o monólogo interior, por exemplo. Mas, como se trata de uma arte primordialmente imagética e sonora, estas características também podem ser apresentadas através de signos que compõem a cena, recursos de montagem e edição e/ou efeitos especiais. Nesse aspecto, no caso da adaptação ou nos filmes que se distanciam da narrativa clássica, o romance psicológico serve de fonte para realizar esta caracterização, embora não funcione bem no cinema.

Outra possibilidade, quando se trata de esclarecer comportamentos e motivações das personagens ou mostrar eventos decisivos para a compreensão do enredo, é o emprego por parte do diretor da técnica narrativa do *flashback*. Diretamente ligado ao passado e à memória, o *flashback* (também chamado de *cutback*) exerce no cinema esta função de volta no tempo. Como nos explica Munsterberg:

O cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas da associação de ideias. Dentro da mente, passado e futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer às leis do mundo exterior, obedece às da mente. Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. Se um personagem recorda o passado – um passado que pode ser inteiramente desconhecido do espectador, mas que está vivo na memória do herói ou da heroína – os acontecimentos anteriores não surgem na tela como um novo conjunto de cenas, mas ligam-se à cena presente mediante lenta transição (MUNSTERBERG, 1991, p. 38-39).

Deste modo, podemos observar que o cinema dispõe de recursos específicos para tornar o personagem mais complexo ou multidimensional. Em seus textos, Field concentra-se em cada uma destas etapas de elaboração e emprego destes meios. Estes elementos fornecidos pelo autor irão compor um dos pilares que nos ajudarão a obter uma melhor compreensão acerca das personagens, suas necessidades e motivações.

Outro ponto levantado por Field também aborda a questão de adaptação e como ela influencia na criação do roteiro, abrindo a possibilidade de mudanças tanto no enredo quanto na escolha das personagens. Sobre estas mudanças, ele afirma:

Quando você adapta um livro em roteiro, tudo o que precisa usar são os personagens principais, a situação e um pouco – não tudo - da história. Você pode ter que acrescentar novos personagens, eliminar outros, criar novos incidentes ou eventos, talvez alterar a estrutura inteira do livro (FIELD, 2001, p. 151).

Sob esta perspectiva, é comum a presença de novos personagens ou até mesmo a condensação de dois personagens em um só, implicando outros efeitos na compreensão da narrativa. Novos cenários e situações podem ser apresentados, dependendo do efeito que o diretor e sua equipe desejam construir. Complementando, ele afirma:

Um romance geralmente lida com a vida interior de alguém, os pensamentos, sentimentos, emoções, e memórias do personagem que ocorrem dentro do cenário mental da ação dramática. Num romance, você pode escrever a mesma cena numa frase, num parágrafo, numa página ou num capítulo, descrevendo o monólogo interior, os pensamentos, sentimentos, e impressões do personagem. Um romance geralmente acontece na mente do personagem. (...) Um roteiro lida com exterioridades, com detalhes – o tique-taque de um relógio, uma criança brincando numa rua vazia, um carro virando a esquina. Um roteiro é uma história contada em imagens, colocada no contexto de estrutura dramática. (...) Uma adaptação deve ser vista como um roteiro original. Ela apenas começa no romance, livro, peça, artigo ou canção. Essas são as fontes, o ponto de partida. Nada mais (FIELD, 2001, p. 174-175).

Feitos estes esclarecimentos, temos mais subsídios para efetuar nossa análise da construção de personagens de forma mais direcionada e específica, conforme o meio semiótico no qual ela foi representada.

### 3 GRACILIANO RAMOS E NELSON PEREIRA DOS SANTOS: DOIS CAMINHOS QUE SE ENCONTRAM

#### 3.1 Graciliano Ramos: um escritor em um mundo coberto de penas

Graciliano Ramos nasceu dia 27 de outubro de 1892, em Quebrangulo, nas Alagoas. Neste período, o cenário brasileiro era de crise econômica, disputas políticas, participação popular reduzida, possibilidades de mudanças e muita incerteza acerca do futuro. Seu pai, Sebastião Ramos, era filho de um de um senhor de engenho arruinado e tinha como propósito conseguir algum êxito em sua loja de tecidos.

Graciliano teve sua infância marcada por mudanças de cidades, pelas paisagens hostis e pais severos. Criado em família numerosa, menino pequeno não contava com o carinho dos pais, que tomavam feições assustadoras quando contrariados. Grande parte destas lembranças foram registradas em livro *Infância* (1945), um livro pleno de realismo confessional. No lugar do afeto, havia muita impaciência e esta, em várias ocasiões, se traduzia em agressões. Este período difícil se cristalizou em sua memória e tanto as descrições dos pais quanto de seus comportamentos foram apresentadas em seus escritos de forma direta, sem romantizações. Segundo o autor:

Nesse tempo, meu pai e minha mãe estavam caracterizados: um homem sério, de testa larga, uma das mais belas testas que já vi, dentes fortes, queixo rijo, fala tremenda; uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida, por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus, que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura. Esses dois entes difíceis ajustavam-se. Na harmonia conjugal, a voz dele perdia a violência, tomava inflexões estranhas, balbuciava carícias decentes. Ela se amaciava, arredondava as arestas, afrouxava os dedos que nos batiam no cocuruto, dobrados, e tinham dureza de martelos. Qualquer futilidade, porém, ranger de dobradiça ou choro de criança, restituía-lhe o azedume e a inquietação (RAMOS *apud* MORAES, 2012, p. 24).

Ainda muito jovem, já em Viçosa, conheceu a pequena biblioteca do tabelião Jerônimo Barreto, que lhe emprestava seus livros. Foi por ocasião da leitura de *O guarani*, de José de Alencar, que uma longa história de proximidade com as letras teve seu ponto de partida. Desde cedo ligou-se aos clássicos, elegendo como autores preferidos Eça de Queirós, Machado de Assis, Dostoiévski. Lia também em francês Balzac, Zola e Karl Marx. Era algo incomum um jovem interessar-se por literatura em meio tão hostil, uma cidade de solo seco e de habitantes sem perspectivas de inserção no universo letrado. Durante a adolescência fundou um jornalzinho que recebeu o título de *O Dilúculo*, cujo primeiro número circulou em 24 de

junho de 1904. A publicação consistia em edições bimensais e tiragem de duzentos exemplares. Excessivamente tímido, Graciliano publicava seus textos sob pseudônimo.

Anos depois, mudaram-se para Palmeira dos Índios. Lá, o autor deu prosseguimento às suas leituras, ao aprofundamento dos estudos de línguas (francês, latim, inglês e italiano) e retomou o trabalho no comércio, ao lado do pai na loja de tecidos. O pai tentava obter exclusividade do filho, mas este se envolvia cada vez mais nas atividades intelectuais, ora lendo, ora escrevendo ou dando aulas particulares de gramática e línguas estrangeiras. Ao ser perguntado por um de seus alunos por que não prosseguia seus estudos, o autor responde (MORAES, 2012, p. 40): “Preferi não ter canudo de papel, mas saber ler e escrever”.

Em 1914 desembarca no Rio de Janeiro, a bordo do vapor *Itassucé*. Instala-se em uma pensão na Lapa, zona boêmia da cidade. Foi a primeira de muitas onde morou, ora mudando por conta dos sucessivos reajustes, ora por questões pessoais. Seu primeiro emprego na cidade foi no jornal *Correio da Manhã*. Passa por outras publicações como *A Tarde*. Em paralelo, também escrevia para o *Jornal de Alagoas*.

A cidade do Rio de Janeiro parecia ser seu destino. Havia encontrado boas oportunidades profissionais e as carreiras jornalística e literária pareciam promissoras. No entanto, sentia falta da vida em Palmeira dos Índios. Mas, neste período, uma tragédia familiar mudou seus planos: três de seus irmãos morreram no mesmo dia, vitimados por uma epidemia de peste bubônica que assolava a cidade. Além destas perdas, sua mãe e duas irmãs também se encontravam internadas em estado grave. Diante deste quadro, permanecer no Rio de Janeiro não era uma opção. Poucos meses após o retorno à cidade, casa-se com Maria Augusta. Tiveram quatro filhos.

Em novembro de 1920, falece sua esposa, em decorrência de complicações do parto do quarto filho do casal e única menina. O período que se seguiu foi muito difícil para o escritor. Enlutado, durante um ano vestiu-se de preto. O luto prolongado se transformou em estado depressivo persistente. Magro, abatido, Graciliano se afastou ainda mais do convívio com as pessoas e passava as madrugadas insones fumando e vagando sem rumo.

No período entre 1916 e 1921 inexistem registros acerca da produção literária de Graciliano Ramos. Em carta de 1921, Graciliano confessa a um amigo suas dores e afirma que há cinco anos não abre um livro. Sente-se só, doente e triste.

O ano de 1922 começa com dois eventos marcantes para as artes e a política do país: a Semana de Arte Moderna, ocorrida entre 13 a 20 de fevereiro e a criação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 25 de março.

Esteticamente inovador e com o propósito de estabelecer uma redescoberta do Brasil através das artes, o movimento modernista não era uma unanimidade. As ideias futuristas pleiteadas pelos artistas desta corrente artística não foram muito bem aceitas no Nordeste. Gilberto Freyre, por exemplo, pregava a preservação das tradições e os valores de sua região. Por ser assinante de jornais do sul, Graciliano tomou conhecimento destas novidades e seus desdobramentos. O autor alagoano, por seu turno, não poupou críticas severas ao movimento. A seu ver, faltava uma obra de grande expressão que marcasse o movimento e que o excesso de liberdade propiciava a criação de poemas rápidos ou seja “os poemas de cinco minutos e os romances escritos em oito dias”. Em mais de uma ocasião Graciliano Ramos afirmou achar o Modernismo “uma tapeação desonesta” (MORAES, 2012, p. 55). Todavia, reconhecia que “a revolução concretizada na Semana teve um serviço: limpar, preparar o terreno para as gerações vindouras” (MORAES, 2012, p. 55).

Avançando um pouco na década de 1920, por volta de 1924, Graciliano se encontrava ainda em estado depressivo e seus negócios iam mal. Melancólico e isolado, chegou a cogitar o suicídio. No entanto, nesse período, a literatura havia se tornado novamente sua válvula de escape. No ano seguinte, volta a escrever textos, ainda que curtos, mas que seriam a base de seus romances futuros. Neste decênio, o autor testemunhou as peripécias do bando de Lampião, conheceu o escritor paraibano José Lins do Rego, foi eleito prefeito de Palmeira dos Índios e conheceu sua segunda esposa, Heloísa de Medeiros.

Foi a partir de sua curta experiência como político, que Graciliano tornou-se conhecido. Seus relatórios fugiam completamente ao modelo vigente na época, mesclando estilo coloquial com objetividade.

A década se encerra com a quebra da bolsa de Nova Iorque e os efeitos da crise chegam até sua cidade. As mercadorias sumiam das prateleiras e o poder aquisitivo caía visivelmente. Por estes tempos, Graciliano, que mal chegara aos quarenta anos, via a família crescer e os recursos minguarem. Eram tempos difíceis.

A década de 1930, por seu turno, trouxe perspectivas mais alentadoras. O escritor foi convidado pelo governador Álvaro Paes a assumir o cargo de diretor da Imprensa Oficial, onde trabalhou por um ano. Por esta razão mudou-se para Maceió e teve a oportunidade de conviver com escritores e intelectuais notáveis de sua época: José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge de Lima, Aurélio Buarque de Holanda, dentre outros. É nessa década também que seus romances são escritos e publicados. Sobre este período, Ricardo Ramos, filho e um de seus biógrafos, observou:



Maceió, 1934. A cidade, centro literário de importância. Nela moravam José Lins do Rego e Rachel de Queiróz, que logo se tornaram íntimos de Graciliano e escritores da terra: Aurélio Buarque de Holanda, Théo Brandão, Valdemar Cavalcanti. Havia o contista Carlos Paurílio e o poeta Aloysio Branco, desaparecidos a seguir, nomes de relevo no modernismo alagoano. (...) A nossa casa, na rua da Caridade, vivia fins de semana movimentados. Lá o grupo se reunia, muita gente à hora do almoço. Sem dúvida meu pai gostava desses encontros dominicais, pois se prolongaram no Rio, iriam durar toda a sua vida. Entretanto, naquela época talvez fossem mais alegres. Nós, as crianças, de longe recebíamos ecos das conversas e gargalhadas (RAMOS, 2011, p. 67).

Em 1932, a demora na publicação de seu primeiro romance impacientou o escritor. Após alguns desencontros, *Caetés* só foi publicado no ano seguinte, em dezembro. Os originais foram lidos e aprovados por Jorge Amado. Este, de tão empolgado, tomou o navio *Baependi* rumo à Maceió exclusivamente para conhecer o escritor. Este encontro marcou o início de uma amizade de toda a vida.

Após a saída da Imprensa Oficial, Ramos reabriu sua loja e começou a preparar um texto que mais tarde receberia o título de *São Bernardo*. Em 1933, Graciliano recebeu o convite para assumir a Instrução Pública do Estado. Ele aceita o convite e, logo em seguida, faz importantes modificações no setor ao longo de sua gestão, como atesta Moraes:

Os resultados não tardaram. Em poucos meses, triplicou o volume de material escolar distribuído gratuitamente; aumentou o número de vagas instituindo o regime de turnos; criou o serviço de fiscalização de ensino; ampliou as Juntas Escolares; e iniciou a seleção de novos professores para preencher as lacunas no quadro (MORAES, 2012, p. 92).

Considerada eficiente, a gestão de Graciliano Ramos foi interrompida por conta de desentendimentos com o interventor Afonso de Carvalho. Enquanto o escritor defendia que a prioridade deveria ser o melhor aparelhamento das escolas, para o superior, o ideal seria ampliar o número de estabelecimentos de ensino. Além dessas divergências, sua aversão ao clientelismo, a troca de favores, despertava a antipatia nos ciclos em que estas práticas aconteciam.

Em meio a estes conflitos profissionais, Graciliano publicou sua segunda obra, em 1934. *São Bernardo* foi bem recebido pela crítica e teve boa repercussão. Elogiado, Graciliano é comparado por seus colegas a Dostoiévski.

Em 1935, o escritor se volta para a criação de seu terceiro romance, *Angústia*. No entanto, antes que pudesse revisá-lo para a publicação, ocorre o que poderíamos considerar como um dos episódios mais dramáticos na vida do alagoano: sua prisão, em 1936, sem acusação formal. Clara Ramos, filha do escritor e uma de suas biógrafas nos explica as circunstâncias que levaram o pai à prisão:

Graciliano não definira uma atuação partidária naquela época em que dominava o capricho despótico e as sentenças dos tribunais eram formalidades inconsequentes. Como secretário de Educação de seu estado, no entanto, tomara na Instrução Pública medidas temerárias: suprimira das escolas o hino de alagoas, “estupidez com solecismos”; efetivara as professoras rurais, desgostando com a equiparação as moças normalistas das boas famílias; extinguiu no magistério o favoritismo, o pistolão. E, precursor da merenda escolar no país, verificara estar na fome a causa do absentismo nas escolas, instituiu o fornecimento de alimentos, uniformes e sapatos à andrajosa e faminta rede primária estadual (RAMOS, 1992, p. 22).

Para Clara Ramos, a prisão do pai tem uma relação estreita com as decisões tomadas durante seu período na gestão pública do que propriamente com sua posição política. Ao estabelecer um critério justo na admissão de profissionais da educação, despertou a antipatia de pessoas influentes da cidade. Ela prossegue:

Em que medida se relacionam esses fatos com o autor de *Vidas secas*? Na medida em que o escritor não foi preso por implicações ideológicas, mas pela posição assumida frente a essa questão que atormenta o gênero humano desde a Antiguidade: a elitização e o enriquecimento das minorias, no caso das elites alagoanas, que Graciliano desejava em base mais igualitárias e capazes de beneficiar as crianças da Instrução Pública (RAMOS, 1992, p. 26).

Levado de um lado para outro, Graciliano passou por cadeias em Maceió, Recife e Rio de Janeiro. Durante este período conviveu de perto com outras figuras que mais tarde se tornaram históricas, como Olga Benário e Nise da Silveira. É durante o período de dez meses em que durou a prisão que a editora José Olympio publica *Angústia*. Enquanto isso, sua família sofria as consequências da prisão arbitrária e vivia momentos de angústia e crise:

A sua prisão dispersara a família. Meus irmãos mais velhos sofreram-lhe os efeitos de maneira variada: Márcio, que já era doente, não suportou o golpe e teve de ser internado, por um longo período, até mais ou menos se recompor; Júnio sumiu da noite para o dia, sem deixar rastro; foi reaparecer dois anos depois, os cabelos pelos ombros denunciando a temporada em meio às cabras de um parente longe, sertão brabo, coito de cangaceiros; Múcio, meio desamparado, sozinho, resolveu ancorar-se e ganhou o Recife, onde se alistou na Escola de Aprendizes Marinheiros; enfim Maria Augusta, quase menina, em Palmeira namorou, noivou, teimou num casamento desaparecido que fatalmente se desfez (RAMOS, 2011, p. 92).

Ao ser libertado em janeiro de 1937, Graciliano apresentava marcas visíveis do seu sofrimento, como bem assinala Moraes:

Recebido com carinho, Graciliano não escondia as marcas deixadas pelos dez meses e dez dias de cárcere: fios de cabelos ralos e grisalhos, o corpo muito magro, rugas e olheiras a sobrecarregá-los de anos. Do Méier, ele e Heloísa foram para ampla casa de Naná e José Lins do Rego, na rua Alfredo Chaves, no Humaitá. Os amigos se alegraram de hospedá-lo por algum tempo, até que Graciliano recuperasse a saúde e superasse os traumas da prisão (MORAES, 2012, p. 150).

Nesta nova fase, Graciliano e Heloísa decidem se instalar no Rio de Janeiro. É nessa cidade que o escritor ficará até sua morte. Jamais retornou ao Nordeste, nem mesmo por ocasião do enterro de sua mãe, em 1943.

Instalado na Cidade Maravilhosa, Graciliano é levado aos redutos da intelectualidade carioca pelo amigo José Lins do Rego. Os lugares mais frequentados são as livrarias José Olympio, Católica e Garnier. Os dois também eram frequentadores fieis de cafés como o Amarelinho, o Vermelhinho e a Taberna da Glória. Mas a vida não era fácil para o escritor e sua situação financeira sempre foi instável, passando por momentos de muitas dificuldades. Para sobreviver e pagar as contas, foi colaborar de várias revistas culturais do Estado Novo, condição partilhada por outros intelectuais desta época. Neste período, Graciliano passou a viver em pensões, numa condição muito precária. Segundo um de seus biógrafos:

O quarto de Graciliano ficava no fundo do corredor. Próximo à janela, havia uma mesinha com a perna bamba escorada por um grosso dicionário, duas cadeiras, um velho armário de pinho envernizado, duas camas. Ao entrar no aposento, era preciso cuidado para não esbarrar em quem estava dentro. Banheiro, só no corredor, e coletivo. Um grande escritor em dormitório típico de estudante pobre (MORAES, 2012, p. 155).

Segundo Moraes (2012, p. 158), cem dias depois de sua libertação, o autor deu início a um novo projeto literário. Baseado em um conto sobre o sacrifício de um cachorro, o texto inicial foi escrito e enviado para o suplemento literário *O Jornal*. Perfeccionista, se arrependeu logo em seguida. Só não desistiu da publicação pois os cem mil réis de pagamento fariam falta. Em carta a sua esposa, que ainda se encontrava em Alagoas, ele descreve suas intenções (MORAES, 2012, p. 158): “Procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos”. Três meses após o envio desta carta, a esposa e as filhas partiram para o Rio de Janeiro e ficaram ao lado do escritor. O texto foi publicado e, constrangido, sem ter certeza do valor de seu texto, Graciliano sumiu por uns três dias dos encontros com os amigos na livraria. Ao retornar, recebeu elogios e foi incentivado a continuar. Com isso, os outros personagens foram surgindo: Fabiano, Sinhá Vitória e as crianças. Em carta datada em treze de dezembro de 1937 ao seu editor argentino, Benjamin de Garay, o autor confidencia: “Não sei não, Garay. O meu bárbaro pensamento é este: um homem, uma mulher, dois meninos e um cachorro, dentro de uma

cozinha, podem representar muito bem a humanidade. E ficarei nisto, enquanto não me provarem que os arranha-céus têm alma (MAIA, 2008, p. 69)”.

Pode-se afirmar que os apertos financeiros foram o mote da composição desta obra, como bem elucidou Moraes:

O processo de composição do romance – o único que escreveu na terceira pessoa – foi, por razões de ordem financeira, dos mais originais da literatura brasileira. A conta da pensão e as despesas duplicadas com a vinda da família o obrigaram a escrever os capítulos como se fosse contos. Era um artifício para ganhar dinheiro, publicando-o isoladamente em jornais e revistas, à medida que os produzia. Chegou a publicar o mesmo conto, com o título alterado, em outros periódicos. Dos treze capítulos, oito saíram nas páginas de O Cruzeiro, O Jornal, Diário de Notícias, folha de Minas e Lanterna Verde, além de La Prensa, de Buenos Aires, através de Garay (MORAES, 2012, p. 159).

É no quartinho de pensão que surgiu a elaboração de *Vidas secas* (1938), considerado por boa parte da crítica como sua obra prima. Foram no total seis meses de dedicação. Lançado em março de 1938, foi recebido com críticas positivas, mas as vendas decepcionaram. Os mil exemplares da primeira edição levaram dez anos para se esgotar. Como reforça Moraes:

A ótima acolhida de *Vidas secas* consolidou o reconhecimento de Graciliano como romancista de primeira linha, ainda que o livro tenha vendido pouco. Para o crítico Otto Maria Carpeaux, a sua “maestria singular” residia na perfeição do estilo. “é muito metucioso. Quer eliminar tudo o que não é essencial; as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar os seus romances inéditos, eliminar o próprio mundo (MORAES, 2012, p. 165).

Mas, embora fosse um escritor reconhecido, Graciliano precisava de um emprego que garantisse uma renda fixa. Foi Carlos Drummond de Andrade, escritor mineiro, uma espécie de anjo da guarda que neste momento tão difícil, ao tomar conhecimento dos apuros do colega, conseguiu com Gustavo Capanema sua nomeação para inspetor de estabelecimentos de ensino secundário do Distrito Federal. Neste episódio há uma dupla ironia: Getúlio Vargas, o mesmo que ordenou sua prisão, assinou sua nomeação, e o MEC que era o centro conservador do Estado Novo, tinha em seu quadro de funcionário um escritor tido como subversivo. Ao analisarmos este período tão conturbado de nossa história, podemos perceber que muitos intelectuais com visões opostas as de Getúlio Vargas serviram ao Estado Novo, sem que este fato viesse a manchar suas reputações. Neste rol, como bem pontuou Miceli (2001, p. 158), podemos incluir Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, dentre outros.

Na década de 1940, os escritos de Graciliano tomaram outro rumo, se dispersando em textos de gêneros variados, mas marcados sobretudo pelo aspecto autobiográfico, como atestam dois livros fundamentais em sua produção: *Infância* (1945) e o póstumo *Memórias do cárcere* (1953), escrito a partir de 1946. Deste período também foram publicados *Histórias de Alexandre* (1944) e a tradução do clássico do escritor argelino Albert Camus, *A peste* (1944). Embora tenha traduzido outras obras, o escritor não se considerava tradutor, conforme afirma Ricardo Ramos:

Ele não se considerava tradutor, mas fez traduções. Ao que saiba, além de poesias francesas e italianas, por aí distantes, de uma antologia de contos russos que revisou unificando, melhorando, assinou duas edições brasileiras: *Memórias de um negro*, de Booker Washington, e *A peste*, de Albert Camus. Este eu o vi traduzir, declaradamente sem a menor afinidade com o autor, daí só haver posto no livro as iniciais GR (RAMOS, 2011, p. 138).

Em 1946 ocorre em Belo Horizonte o II Congresso Brasileiro de Escritores; logo depois, Graciliano filia-se ao Partido Comunista do Brasil a convite de Luís Carlos Prestes. Nele permaneceu até sua morte. No ano seguinte publicou o livro de contos *Insônia*.

Os anos 1950 pareciam anunciar um novo tempo para Graciliano. Em situação um pouco mais confortável, conseguiu mudar-se com a família para um apartamento de três quartos. Porém, os excessos com a bebida o levaram uma temporada de desintoxicação em uma clínica especializada. No retorno, retomou suas atividades como escritor e também como tradutor. Todavia, uma tragédia familiar o abalou profundamente. Em agosto deste ano, seu filho Márcio, depois de se desentender com um colega de pensão, acabou assassinando-o com um tiro. De personalidade frágil e sendo o filho mais afetado com a dispersão familiar, era tomado por crises nervosas. Durante quatro dias ficou aos cuidados dos familiares. No entanto, nada disso foi suficiente para prever e evitar seu suicídio.

Em 1952, partiu junto com a esposa e mais alguns membros do PCB para uma viagem com duração de dois meses com destino à então União Soviética. Passando inicialmente por Paris e também por países do Leste Europeu, as impressões colhidas durante esta experiência foram tema de um livro pouco conhecido: *Viagem* (1954). Segundo o escritor:

Em abril de 1952, embrenhei-me numa aventura singular: fui à Moscou e a outros lugares medonhos situados além da cortina de ferro exposta com vigor pela civilização cristã e ocidental. Nunca imaginei que tal coisa pudesse acontecer a um homem sedentário, resignado ao ônibus e ao bonde quando o movimento era indispensável (RAMOS, 2007, p. 07).

Foi ao retornar desta viagem que Graciliano passou a apresentar sintomas como tosse, dores no peito. Cada vez mais debilitado, foi levado para fazer exames. Inicialmente pensava tratar-se de tuberculose, mas o resultado recebido indicava câncer na pleura. Só os mais próximos ficaram sabendo e até o próprio escritor foi poupado do diagnóstico. Como nesta época no Brasil não havia médicos especializados na área, foi enviado para a Argentina. O PCB foi responsável por todas as despesas. Durante a cirurgia os médicos se deram conta de que se tratava de um estado avançado e que nada mais poderia ser feito. O escritor foi liberado para tratamentos paliativos em sua casa. Era setembro de 1952.

Retornando ao Rio de Janeiro, seu suplício durou cinco meses. Entretanto, teve a oportunidade de comemorar seus sessenta anos rodeado de amigos e admiradores. Faleceu em 20 de março de 1953. Como conta Moraes em sua biografia (2012), três horas depois de sua morte, uma voz não identificada telefonou para o hospital onde Graciliano Ramos falecera. E se deu o seguinte diálogo:

- Por favor, pode informar se Graciliano Ramos faleceu?
- Sim, senhor.
- Meus pêsames. É do departamento de Ordem Política e Social. Desejávamos saber se podíamos inutilizar a ficha dele (MORAES, 2012, p. 291).

Mais de meio século depois de sua morte, Graciliano Ramos é um dos autores mais reverenciados, lidos e estudados no Brasil. Sua obra atesta que a partida do autor não significa o desaparecimento de suas ideias. No entanto, o Brasil continua se comportando de modo muito tacanho e injusto diante de grandes homens.

### ***3.1.1 Graciliano e o Romance de 30: engajamento e regionalismo***

Podemos afirmar, em comunhão com alguns críticos (BUENO, 2015), que o Modernismo preparou o terreno para o surgimento da Geração de 30. Deste modo, esta década, tão marcada por mudanças provocadas pelo agitado momento político, foi solo fértil para o surgimento de uma geração de escritores que nos legaram obras até hoje consideradas essenciais para nossa literatura, assim como para a compreensão de questões fundamentais sobre as relações sociais de nosso país. Segundo Marques:

A década de 1930 tem sido considerada, desde sempre e até os dias de hoje, como a “era do romance” no Brasil. Naquele período — marcado por inquietação política, mudanças na economia e na sociedade, novas atitudes estéticas e reflexões pioneiras sobre a realidade nacional —, dando continuidade aos ímpetus de transformação do decênio anterior, mas também em franca polêmica com as proposições modernistas,

despontaram alguns dos nossos maiores e mais conhecidos escritores de ficção. O romance de 30 foi muitas vezes descrito como uma experiência estética despreocupada da arte ou como expressão de um regionalismo que ficou restrito, se não ao simples pitoresco, à mera denúncia social (MARQUES, 2015, p.15).

Neste contexto, ao analisarmos as obras produzidas neste decênio, duas tendências surgem bem delineadas: a regionalista, da qual faz parte o autor estudado, e a psicológica, na qual o homem se volta para suas questões pessoais, por exemplo, podemos identificar na obra de Lúcio Cardoso.

A literatura regionalista, como bem observa Candido (2006), pode ser assim caracterizada:

Bem marcada pelo Neonaturalismo e de inspiração popular visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: a decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, Graciliano Ramos) (CANDIDO, 2006, p. 131).

A obra que é considerada o marco inicial deste movimento é *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, publicada em 1928. Há também quem aponte, como Bueno (2015), tendência deste movimento na obra *O Estrangeiro*, de Plínio Salgado, de 1926. Também neste contexto de final da década de 1920 e início da década seguinte, constatamos a transformação da literatura regionalista em “literatura nacional”. Como bem observa Albuquerque Jr.:

A emergência da análise sociológica do homem brasileiro, como uma necessidade urgente, colocada em formação discursiva nacional-popular, dá ao romance nordestino o estatuto de uma literatura preocupada com a nação e com seu povo, mestiço, pobre, inculto e primitivo em suas manifestações sociais. A literatura passa a ser vista como destinada a oferecer sentido às várias realidades do país; a desvendar a essência do Brasil real (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 123).

O romance de 30 produziu obras cíclicas, uma tendência que era reflexo das questões sociais daquele momento.

De fato, são muitos os ciclos de romances que se apresentaram na década de 30: o “Ciclo da Cana-de-Açúcar”, de José Lins do Rego, os “Romances da Bahia”, de Jorge Amado, os “Romances da Amazônia”, de Abgar Bastos e a *A Tragédia Burguesa*, de Octávio de Faria. Com exceção de *A Tragédia Burguesa*, nenhum deles nasceu como romance cíclico (BUENO, 2015, p. 41).

Neste momento, a crítica literária passa a se voltar a essas obras e ao estudo dos autores que se destacaram neste período. Alguns destes teóricos, por vezes baseados nos escritos de Gilberto Freyre<sup>13</sup>, passam a analisar estes escritores a partir do espaço e as imagens

---

<sup>13</sup> Gilberto Freyre (1900-1987), foi um sociólogo brasileiro, considerado um dos maiores estudiosos da formação da sociedade brasileira. Foi também o intelectual brasileiro mais premiado da história do país. Autor de *Casa*

a ele ligadas. Graciliano Ramos, por exemplo, é visto como um autor seco, pontiagudo, árido, como a vegetação de sua região. Ainda segundo Albuquerque Jr.:

O próprio surgimento do que passa a ser chamado de “romance de trinta” ter-se-ia dado pela identificação completa dos autores com sua paisagem, com seu meio, passando a senti-lo, a vê-lo, a dizê-lo como nunca se fizera antes. Para Paulo Cavalcanti, esse romance expressava a realidade coletiva, fiel às tendências de um povo e às características de uma região, relacionando as lembranças dos autores ao que havia de mais essencial na estrutura da sociedade. Uma literatura verdadeiramente brasileira por estar ligada à região que menor influência estrangeira havia sofrido e também por ser a síntese de todas as contradições e contrastes sociais e naturais (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 124).

Para Brunacci (2008), Graciliano se destaca dentro deste movimento, pois soube criar um estilo que por vezes se distanciava do modelo vigente na época. Segundo a pesquisadora:

Sua obra concretiza o uso da norma culta da língua, passando ao largo das transgressões formais dos primeiros modernistas, mas acentua as contradições por representá-las literariamente na perspectiva da luta de classes – e mais: na perspectiva dos perdedores. Nessa literalização das contradições reside sua especificidade, aquilo que o diferencia de alguns que o antecederam – como José de Alencar, cuja perspectiva era a da construção da nacionalidade brasileira pelo apaziguamento dos conflitos e pelo reforço dos valores burgueses – e de outros que lhe foram contemporâneos, cujas obras privilegiaram a dimensão da cultura no entendimento das questões nacionais, demarcando suas diferenças em relação ao “romance social” de 1930 (BRUNACCI, 2008, p. 41).

Para Bosi (2006, p. 386), o cenário destas obras de cunho regionalista nos é familiar: “o Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita”. Nestas obras podemos apontar também alguns temas recorrentes como: o ocaso da sociedade açucareira; beatismo como oposição ao cangaço; a seca e o sofrimento dos retirantes; a figura do jagunço.

Graciliano Ramos, que concebeu e publicou sua obra ficcional nesta década, fugirá do modelo freyriano, onde os engenhos e a produção açucareira têm importante lugar e vai retratar o lado dolorido do Nordeste. É importante esclarecer que o ângulo analisado por Gilberto Freyre tem um viés sociológico e o de Graciliano parte de uma visão ficcional. Por outro lado, se aproximará do estilo modernista que tanto influenciou os escritores deste período. Porém, apesar dessa aproximação, o alagoano desenvolverá um estilo próprio, marcado pelo cuidado com a forma. Segundo Andrade:

Graciliano Ramos, por exemplo, traz a marca indiscutível da influência modernista

---

*grande & senzala* (1933), *Sobrados e Mucambos* (1936). Dedicou-se a estudar as relações raciais no Brasil, sendo um dos precursores da ideia (hoje amplamente problematizada) de que no Brasil vivemos em uma democracia racial.



— como José Lins do Rego, como José Américo de Almeida, como Jorge Amado, como muitos outros. Entretanto, há no romance de Graciliano um esforço de cristalização nitidamente “contrário” ao do movimento modernista: seu estilo castigado, burilado, expurgado está bem distante da liberdade de expressão, do primitivismo, do naturalismo, do “brasileirismo” dos escritores modernistas; seus capítulos, cimentados e estruturados, revelam uma disciplina espiritual, uma disciplina de forma, de estilo, de concepção, que é, em si mesma, a negação do espírito do modernismo (ANDRADE, 1937, p. 39).

O autor também dá espaço ao narrador inculto, inovando deste modo a linguagem. Não se contentando em inventar histórias e personagens, também reinventa a maneira de contar e construir este universo ficcional, como reforça Albuquerque Jr.:

Diferentemente de Jorge Amado, Graciliano percebe a importância, não só do conteúdo, mas também da forma, como veículo de produção e reprodução de uma dada realidade. Ela denuncia a linguagem, na sociedade moderna, como um dos veículos da alienação, que se expressava na separação entre as palavras e as coisas, na perda da linguagem original do homem, na perda da correspondência entre realidade e representação (ALBUQUERQUE JR, 2009, p. 256).

Na sua obra, podemos perceber um questionamento dos discursos dominantes, pois jogando com as palavras, o autor se utiliza de ironias, de sarcasmos para fazer este registro. Ao abordar esta questão, o autor levanta alguns pontos que dizem respeito ao caráter de classe expresso em sua escrita. Ainda de acordo com Albuquerque Jr.:

Sua obra expressa bem a visão de um homem de classe média, premido entre uma ordem tradicional decadente da qual não faz mais parte e o novo mundo burguês ao qual não consegue pertencer. É um homem sufocado por esta realidade particular de uma região, em que a modernização convivia com o atraso, em que as mudanças econômicas conviviam e até reforçavam práticas tradicionais de exercício do poder, bem como as relações sociais tradicionais e os valores culturais do passado (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 264).

Para dar conta desta discussão, como poderemos perceber no tópico seguinte, as personagens criadas pelo autor trazem as marcas da decadência financeira causada pelas transformações sociais quando o poder dos fazendeiros diminui e cede espaço a outros grupos que tomam o poder na crescente urbanização do país. Embora situadas no meio rural, suas histórias retratam dramas universais, ou seja, situações que atravessam a existência humana independente de sua origem geográfica. Suas personagens que trazem marcas do ambiente em que vivem sobretudo na linguagem, nas relações sociais que estabelecem e que são profundamente humanas. Elas sofrem injustiças, são humilhadas, levam uma vida difícil, mas há também espaço para o desejo, para o sonho. Nas obras de Graciliano, até os animais almejam um futuro melhor. Sofrem, mas não se conformam. Nem sempre estes sonhos são realizados, pois nessa sociedade a qual pertencem, há violências e injustiças em vários graus. Em suas

obras, os burgueses acumulam riquezas e frustrações pela falta de um sentido para existência que vá além dessa acumulação. Já os menos favorecidos lutam diariamente pela sobrevivência, mas mantêm relações pessoais mais autênticas. São seres pobres, sujeitos que convivem com a escassez de tudo o que é básico, inclusive o respeito por parte do próximo.

Como seu estilo direto, sem floreios, pois desconfiava de discursos inflamados e panfletários, Graciliano eliminava tudo o que não fosse essencial, tudo o que parecesse excessivo. Pois, segundo ele, em citação já bastante conhecida, o trabalho do escritor deve ser semelhante ao das lavadeiras que lavam, torcem e retorcem até que nenhuma gota reste nos tecidos. Com seu estilo particular, soube retratar de forma única episódios de uma sociedade injusta que produz misérias e o drama dos viventes destes lugares.

### 3.1.2 As personagens de Graciliano

“Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só”.

A obra ficcional criada por Graciliano Ramos pode ser caracterizada como densa e apresenta um percurso original. Foram quatro livros escritos durante a década de 1930 e que nos legou uma galeria de personagens que até hoje desperta atenção e é motivo de inúmeros estudos. Além destas obras, há outras de cunho autobiográfico como *Infância* (1945) e o póstumo *Memórias do cárcere* (1953). Produziu contos memoráveis em *Insônia* (1947). No universo da criação do escritor alagoano há também espaço para a literatura infantil, como *A terra dos meninos pelados* (1939) e *Alexandre e outros heróis* (1962). Há também publicações de cunho não ficcional como *Linhas tortas* (1962) e *Viventes das Alagoas* (1962).

Quanto à construção das personagens, além das protagonistas da obra em análise, outras merecem destaque, por exemplo as presentes nas obras: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936). Por uma questão metodológica, analisaremos os protagonistas de *Vidas secas* (1938) em outro capítulo.

Alguns estudiosos como Malard (1976), Candido (2012) e Coelho (1977) dedicaram especial atenção a perscrutar a construção das personagens na obra do autor nordestino. Segundo esta última:

Sentimos bem, em Graciliano, a paradoxal situação do homem, animal social: a vida em sociedade convidando à comunhão, à comunicação, porém, ao mesmo tempo, engendrando a luta. Luta pelo poder, pelo domínio, pela riqueza, pelo amor; luta em que o fraco é esmagado pelo forte. Dessa maneira, impossibilitado de confiar e de

apoiar-se no Outro, como reclamam seus mais íntimos impulsos, o Homem, que Graciliano nos oferece, fecha-se em si mesmo e se agarra ao seu isolamento como a um destino fatal, se encouraja nela para não ser ferido, torna-se egoísta, porque precisa vencer para não ser vencido (COELHO, 1977, p. 62).

*Caetés* (1933) representa oficialmente a estreia oficial de Graciliano Ramos no mundo das letras. Augusto Frederico Schmidt, ao ler os relatórios do então prefeito de Palmeira dos Índios, teve a curiosidade de conhecer melhor o autor e ficou interessado em publicar um romance que o mesmo guardava na gaveta. Depois de alguns desencontros que resultam na perda dos originais, o romance que havia sido escrito entre os anos de 1925 e 1928, só foi publicado na década seguinte. Esta demora causou certa decepção, pois a década de 1930 tinha como uma de suas marcas uma literatura de cunho revolucionário e *Caetés*, em outra perspectiva, passa ao largo da discussão de questões incontornáveis da época. Graciliano não escondia a insatisfação com sua obra de estreia e não poupava críticas, pois a considerava como uma obra falhada. Para outros, Antonio Candido, por exemplo, o livro era visto como irregular, porém correto ainda que sem a consistência dos escritos posteriores. Para Candido:

A atmosfera geral do livro se liga também à lição pós-naturalista, voltada para o registro dos aspectos mais banais e intencionalmente anti-heroicos do cotidiano e com certo pudor de engatilhar os dramas convulsos de que tanto gostavam os fogosos naturalistas da primeira geração. Imaginando torcer o pescoço ao que lhes parecia postiço e convencional, os sucessores adotaram a convenção de que a arte deve reproduzir o que há na vida de mais corriqueiro; e chegaram assim a um postiço avesso do que pretendiam liquidar, pressupondo na vida um máximo de pasmeira que ela não contém e, nos personagens, uma estagnação espiritual inerente à mais rasteira das exigências (CANDIDO, 2012, p. 19).

Narrado em primeira pessoa, *Caetés* tem como protagonista João Valério, um pobre-diabo. Este traz consigo a mágoa de no passado ter sido rebaixado socialmente que, para sobreviver, trabalha como guarda-livros em uma firma comercial. Apaixona-se e envolve-se com Luísa, esposa do patrão, Julião Tavares. O chefe é visto por Brunacci (2008, p. 64) como um retrato do capitalista típico: “a representação do lado opulento e bem sucedido do indivíduo na sociedade dividida em classes, justamente o lado que falta ao narrador: no discurso autojustificativo de Luís da Silva, destruí-lo seria destruir o capitalismo”. João Valério, por seu turno, é dotado de aspirações intelectuais e tem como projeto escrever um romance sobre os índios Caetés que viviam na região das Alagoas. A peleja já dura cinco anos e o aspirante a escritor não consegue avançar na escrita e fica estagnado no segundo capítulo. As sucessivas tentativas são também frustradas e ele acaba por abandonar a ideia. Em seguida, ele decide escrever uma novela com seus conhecidos da cidade. Em paralelo, a rotina repetitiva e sem

muitos atrativos da cidade de Palmeira dos Índios é apresentada através de seus tipos desprovidos de graça, cuja narrativa em alguns pontos se aproxima do estilo realista de um dos autores preferidos de Graciliano, Eça de Queirós. Em sua análise acerca do protagonista, Coelho afirma:

João Valério é um só. Medíocre, covarde e fraco, personalidade rasteira, espera ele destacar-se e assim firmar-se, individualmente, através do seu romance sobre os índios caetés. Esse romance (sonhado pela personagem) é um malogro desde a sua germinação. Valério procura ainda estabelecer a indispensável e necessária “comunicação humana” na pessoa de Luísa (COELHO, 1977, p. 63).

Se para Graciliano esta obra é considerada como mero exercício de técnica literária, para seus estudiosos ela vai além e pode ser vista como um embrião de enredos e personagens mais consistentes que aparecerão nas obras posteriores.

Em *Caetés*, não há a oposição entre o herói e a sociedade e seu protagonista é um tipo mesquinho bem como a cidade onde vive. Para Candido (2012), nesta obra é possível identificar qualidades da obra de Graciliano que se apresentarão de forma mais evidente nas obras posteriores.

*São Bernardo* (1934), por sua vez, é um livro que logo nos primeiros capítulos insere o leitor nos fatos que serão aprofundados ao longo da narrativa. Assim, de chofre, Paulo Honório já se deixa conhecer. Acumulando a função de narrador e protagonista, muito de sua personalidade centralizadora já se faz aparente. Segundo Castro:

O narrador do romance *São Bernardo* é também o narrador e personagem principal, que acumula diferentes funções: além de protagonizar as ações desenroladas, em sua maioria, na fazenda São Bernardo, em Viçosa (Alagoas), também é narrador, de modo que temos a perspectiva única de uma mesma personagem sobre seus atos e dos demais indivíduos com quem se relaciona. Por fim, Paulo Honório também escreve suas memórias, dando um sentido a sua trajetória e reorganizando-a por meio do relato. Apesar de não ter a pretensão de tornar-se escritor, como cedo adverte na narrativa, inicia o romance relatando o propósito de escrever um livro. Assim, já ao princípio de suas memórias, o trabalho exerce figura como aspecto fundamental para a personagem, que, de início, pretende fazer de sua atividade de escrita um trabalho produtivo, isto é, com a intenção de obter uma recompensa material (CASTRO, 2017, p. 123).

Ávido por controlar tudo e todos, a personagem, como bem assinalou Lafetá (1995), no posfácio do livro *São Bernardo* (1934[1995]), já surge quase inteiro no primeiro capítulo. Ainda neste início também tomamos conhecimento dos outros personagens que participarão da trama:

Mais tarde iremos compreender a gramatiquice do advogado João Nogueira, o patriotismo do padre Silvestre, a literatice servil do Azevedo Gondim. Mais tarde

saberemos quem é Casimiro Lopes que conserta a estrada, quem é Marciano que conduz o touro, quem é a velha Margarida. Depois conheceremos Madalena, saberemos por que o pio da coruja se associa à sua lembrança. Por enquanto são apenas nomes que não retemos, personagens que surgem confusamente diante de nós. Mas desde já – e embora nem lhe saibamos o nome – o “eu” que narra se imprime em nossa memória. Agindo sem parar, emitindo opiniões sobre os outros, concebendo e buscando realizar um plano, este narrador avulta e toma forma (LAFETÁ, 1995, p. 194-195).

A narrativa toma a forma de seu narrador, com seu estilo direto, sem preparação, nem rodeios. Paulo Honório, narrador protagonista, é, acima de tudo, um obstinado e é sua história de vida que ele deseja contar. Fazendeiro, tem cinquenta anos e acumula algum conhecimento em “estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis”. É no terceiro capítulo que o protagonista, após considerar os dois primeiros inúteis, dá detalhes sobre si mesmo:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos, e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobranceiras cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor. (...) Possuo a certidão que menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe. Provavelmente eles tinham motivo para não desejarem ser conhecidos. Não posso, portanto, festejar com exatidão o meu aniversário (RAMOS, 1995, p. 10).

Paulo Honório considera-se um iniciador de família, um consolo possível para alguém que não conheceu suas origens. Da infância só lembra que “rolou por aí à toa” (RAMOS, 1995, p. 11). A velha Margarida foi quem o criou e com ele vivia no momento da narrativa. Já demonstrando o caráter mercantilista de suas relações, faz questão de dizer que a idosa lhe custa dez mil réis por semana, que segundo o mesmo, seria uma forma justa de compensar o bocado por ela oferecido. É a única pessoa no início da narrativa com quem parece ter laços que lembram vagamente os de uma família. Conforme observa Coelho:

Lembre-mo-nos também de Paulo Honório, personalidade enérgica, rica, dominadora que avassala tudo e todos com sua vontade onipotente. De uma dura e miserável infância que tudo lhe negou, ascende Paulo Honório, através de uma luta titânica, esmagando e anulando tudo quanto se lhe antepunha, à esplêndida condição de senhor de um mundo: a Fazenda São Bernardo, com suas terras, animais e homens. Paulo Honório, aparentemente, vence em sua luta com a vida. Torna-se um poderoso, mas não foge ao destino humano: é um só, um homem desesperadamente solitário (COELHO, 1977, p. 63).

Durante a juventude trabalhou na roça, esfaqueou João Fagundes, foi preso, levou surra de cipó. No total, passou três anos, nove meses e quinze dias na cadeia. A partir de um dinheiro tomado emprestado com um agiota, iniciou sua saga de conquistas nem sempre

honestas, como a propriedade tomada à força de Pereira. Passou a criar gado e multiplicou sua boiada à base da violência. Coutinho assim analisa estas personagens:

Se *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas* se incluem entre os maiores romances brasileiros, isso ocorre justamente porque não se limitam a reproduzir as experiências pessoais de Graciliano, seus traumas infantis ou seu inconsciente, mas porque dão expressão estética a movimentos profundos e universais da consciência e da práxis social de grupos fundamentais da sociedade brasileira (COUTINHO *apud* MORAES, 2012, p. 08).

A violência também está presente em sua relação com Madalena, moça instruída e independente que trabalha como professora e vive com uma tia. Desejando formar uma família, Paulo Honório lhe propõe casamento e esta, após alguma relutância, aceita. A jovem vai viver na fazenda, abdicando de seu trabalho e liberdade. No entanto, no contexto de exploração que o fazendeiro impõe aos seus subordinados, ela tenta modificar a situação agindo de forma justa e cortês. A reação do marido é sempre contrária, tornando sua existência um exemplo de frustração. Nasce o primeiro filho do casal e pouca coisa melhora para o seu lado. Para agravar a situação já difícil, Paulo Honório desenvolve um ciúme patológico em relação à sua esposa. Aparentemente sem saída e cada vez mais infeliz, Madalena acaba por se suicidar. Em relação a este comportamento severo e por vezes doentio, assinala Coelho:

Na raiz de toda sua luta para afirmar-se como Homem, como Indivíduo, conquistar bens, tornar-se poderoso, podemos ver a ânsia de romper a solidão em que a rejeição do meio o havia encurralado. Necessitava entrar em ligação com o próximo, mesmo que fosse para feri-lo. E depois de toda luta, embora saísse vencedor, termina como começou: só, desligado de tudo e de todos; depois de destruir até Madalena, a única real possibilidade, que lhe teria sido oferecida pela vida, de evadir-se do isolamento (COELHO, 1977, p. 63).

Após este episódio trágico, sozinho, consumido pelo remorso, o fazendeiro também vive o revés nos negócios e a narrativa desenvolve a partir de então sobre seu ocaso.

Para alguns estudiosos da obra, como Malard, *São Bernardo* não pode ser considerado um romance rigorosamente enquadrado no realismo nordestino, nem psicológico confessional. Segundo a teórica:

Inspirado no movimento regionalista nordestino, que foi basicamente temático, *São Bernardo* é um romance em que o motivo regional se encarnou nos veículos de expressão linguísticos, numa solidificação de tal espécie, que sua análise não irá revelar a superioridade de um conteúdo telúrico sobre uma forma original dele resultante (MALARD, 1976, p. 50).

A pesquisadora prefere classificar a obra como um romance psico-regionalista, abrindo caminho para o romance psicológico propriamente dito que se concretizará em *Angústia*, obra a ser analisada a seguir.

Para Abdala Jr., Graciliano soube traduzir com extrema precisão através da linguagem utilizada nesta narrativa aspectos da personalidade de Paulo Honório:

A rude economia verbal do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, corresponde à linguagem seca e ríspida que o fazendeiro adota indistintamente seja para gerenciar propriedades e negócios, seja para negociar sentimentos e lucro, seja para tratar com pessoas e bichos, que para ele em pouco ou nada se diferenciam. As pinceladas grossas e cruas com que Paulo Honório descreve a exploração imposta a quantos sacrificou e gradativamente desumanizou durante seu cruel processo de obtenção de terras, bem como posterior ampliação de suas cercas, traçam em paralelo, seu auto-retrato: ao reduzir pessoas a coisas, ele próprio se coisifica, ou seja, vai-se pouco a pouco embrutecendo sua humanidade (ABDALA Jr, 2001, p. 164).

Redigido em 1933, o terceiro romance de Graciliano Ramos, *Angústia* (1936), também foi escrito em primeira pessoa. Publicado apenas três anos depois, a obra foi a única do autor que seguiu para a gráfica sem sua revisão e seus impiedosos cortes. O fato se explica por conta da prisão do autor em 1936.

Mesmo assim, a obra apresenta algumas inovações no estilo do autor, como aponta Malard:

É um romance como elaborado no divã do psicanalista. A narração de Luís da Silva vem a ser sua análise psicanalítica constituída por quatro contrapontos: a infância da personagem como pretexto para pintar a decadência da família rural; a profissão da personagem como pretexto para mostrar a corrupção de certa imprensa; a evocação a Julião Tavares, pessoa odiada, como pretexto para retratar a ruína da burguesia e sua política desonesta; a obsessão por Marina como pretexto de estudar a loucura e o crime (MALARD, 1976, p. 53).

O protagonista do romance é Luís da Silva, um indivíduo frustrado. Essa frustração é violenta, marcada pela crueldade, que segundo Candido (2012, p. 47), traz em si reservas inesgotáveis de amargura e negação. De acordo com o autor:

Dos livros de Graciliano Ramos, *Angústia* é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica o considera sua obra-prima. Obra-prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu. Romance excessivo, contrasta com a discrição, o despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (ausentes em *São Bernardo* ou *Vidas secas*) que o tornam mais facilmente transitório (CANDIDO, 2012, p. 46).

Em *Angústia*, a história de Luís da Silva é narrada em fluxo contínuo. Passado e presente se mesclam e não há preocupação com a coerência e a veracidade. Em um relato que demonstra os efeitos nefastos das mudanças do sistema político da época, testemunhamos o sucessivo empobrecimento da família de Trajano, que foi poderoso senhor de terras e pouco deixou para seu filho Camilo e seu neto Luís da Silva.

No entanto, o conflito da narrativa se materializa sobretudo no plano sentimental, quando Julião Tavares rouba do protagonista, seu amor, Marina. Julião, um homem rico e poderoso oprime Marina, uma jovem de poucos recursos financeiros. A partir de então, surge a oposição entre os dois homens. O primeiro se utiliza de seu poder financeiro para seduzir jovens, aproveitar-se delas para em seguida abandoná-las. Já o segundo vive a humilhação causada pela condição financeira precária e pelo desprezo de Marina.

Luís da Silva personifica a decadência de sua família, pois ao perder o pai, vai viver de favores em várias casas, torna-se retirante e até mendigo. Depois consegue um emprego, vem a ser funcionário público para em seguida afogar-se em dívidas.

Diante deste quadro e do crescente ódio que lhe embaça a razão, Luís fica obcecado com a ideia de eliminar o rival. É com a corda que Ivo lhe oferece que ele realiza seu intento, estrangulando o seu rival. Com o objetivo de simular um suicídio, o assassino o pendura pela corda em um galho.

Ao narrar sua própria história, Luís confessa o homicídio que fora motivado não somente pelo ódio que nutria pelo oponente, mas também por toda a angústia e frustração que o acompanharam ao longo de sua vida.

Observando esta galeria de personagens, podemos perceber que Graciliano Ramos construiu três protagonistas do sexo masculino marcados por uma infância muito difícil. Nestas trajetórias, as dificuldades começam desde cedo: abandono, decadência financeira, carência em todos os aspectos. O tempo passa e, ao chegar na idade adulta, estas personagens se deparam com um mundo conflituoso, pleno de tensões no plano pessoal e coletivo. Neste cenário, onde o mais forte massacra o mais fraco, João Valério, Paulo Honório e Luís da Silva são seres solitários, embrutecidos e que, na busca por atingir seus objetivos, resvalam em ações desleais, pouco éticas e eventualmente criminosas. O amor se faz presente nestas vidas, mas se confundem com posse, há a reificação do ser amado, o que fatalmente os levam a um desfecho infeliz. Fechados em si mesmos, terminam como começaram, sozinhos.



### 3.2 Nelson Pereira dos Santos: cinema e crítica social

Tanto a obra, quanto o material acerca da vida e da filmografia de Nelson Pereira dos Santos (São Paulo, 1928-2018) são bem vastos. Artista longevo, iniciou sua carreira em período conturbado na política nacional e atravessou décadas mantendo uma produção instigante e de repercussão internacional. Ao cineasta, foram dedicadas duas biografias bastante completas que muito nos ajudaram a conduzir esta pesquisa.

Em entrevistas, Nelson Pereira dos Santos afirma que suas duas paixões, literatura e cinema se devem a dois fatores: ter tido um bom professor de literatura na escola e o grande interesse dos pais pelo cinema. Cinéfilos, seus genitores tinham o hábito de levar os filhos pequenos para as maratonas em cineclubes em São Paulo. Seu nome, por exemplo, foi escolhido em função de um personagem do longa do cinema mudo *The divine lady* (1927), Lorde Almirante Nelson, de Frank Lloyd. Segundo o diretor:

(...) meu pai eram cinéfilos. Meu pai, principalmente, conhecia o cinema mudo inteirinho. Sabia de tudo. Foi ele quem me deu meu aprendizado em cinema. Eles eram espectadores, consumidores, não eram cinéfilos eruditos não. Eram daqueles que vão ao cinema por prazer, que reconhecem seus ídolos, os atores. A minha primeira relação com o cinema foi essa, aos 10 anos eu já estava recebendo. Foi aí que comecei. O resto veio mais tarde: o cineclube, depois a consciência de fazer cinema, a possibilidade de fazer cinema no Brasil (SALEM, 1996, p. 35).

Nos anos 1920, época do nascimento do diretor, o cinema estadunidense já dominava, sendo responsável por 85% das produções vistas por brasileiros. Boa parte da plateia se concentrava nas grandes capitais, sendo São Paulo a mais desenvolvida. Para se adaptar a este público, as salas eram reformadas para comportar maior número de espectadores e uma literatura específica sobre o assunto despontava: um dos exemplos era a revista *Cinearte*. Neste momento também surge a figura do crítico, cujas opiniões eram divulgadas em grandes jornais da época e cercadas de grande credibilidade.

Nelson Pereira dos Santos sempre foi um leitor voraz e um estudante engajado. Desde a adolescência tinha predileção pelos escritos de Jorge Amado e Graciliano Ramos. Esta admiração serviu de inspiração para várias obras, tendo o diretor adaptado livros dos dois escritores para o cinema.

Enquanto estudante, Nelson Pereira dos Santos participava ativamente de atividades políticas, escrevendo para o jornal da faculdade e militando através do teatro e do cinema. Em 1945, ele se filiou ao Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Formado em direito, não exerceu a profissão, pois seu ativismo de esquerda e sua paixão pelo cinema sempre falaram mais alto. Tanto é que, seu primeiro filme foi uma

encomenda do comitê do PCB: um documentário de 45 minutos sobre jovens operários na cidade de São Paulo, intitulado *Juventude*, cujo negativo se perdeu (SALEM, 1996, p.72).

Em 1951, participou de uma adaptação de *O saci*, de Monteiro Lobato, ao lado de Ruy Santos e Alex Viany. A produção não obteve sucesso nem de crítica, nem de público. No entanto, a partir desta experiência, Nelson foi convidado para trabalhar em uma produção que nunca chegaria a ser finalizada, *Aglaia*. O que fica evidente nessa estreia é o comprometimento com as questões sociais e políticas do país, fato recorrente em suas obras posteriores. Como afirma Salem:

*O saci* não possuía nenhuma grande proposta política. Mas se baseava na obra de um autor muito popular, progressista, que, entre outras coisas, desempenhara importantíssimo papel na campanha “O petróleo é nosso”. Por tanto, ele materializava aquela preocupação dos jovens cineastas comunistas de abordarem temas bem nacionais, simples, fincado nas nossas tradições (SALEM, 1996, p. 79).

Em seguida, trabalhou como assistente de direção de Alex Viany no drama urbano *Agulha no palheiro* (1953).

Ao se mudar de São Paulo para o Rio de Janeiro por questões profissionais, Nelson Pereira foi morar no subúrbio da cidade, próximo aos estúdios onde trabalhava. A maior favela da cidade ficava ao lado e muitos dos membros da equipe vinham de lá. Com a proximidade da vida no morro, seus personagens e desafios cotidianos, surgiu a ideia do seu primeiro longa, *Rio 40 graus* (1959). A escolha do tema se mostrou polêmica e recebeu críticas até mesmo do PCB, pois o partido preferia que seus militantes se concentrassem nas atividades do partido, mas ele manteve-se firme no propósito de realizar um filme sobre vidas, lutas e esperanças da população socialmente desassistida. Ao se negar a seguir as determinações do partido, Nelson foi punido e foi removido do comitê central para assuntos culturais, sendo transferido para outro setor de menor importância (SALEM, 1996, p. 86).

Outra dificuldade encontrada foi o financiamento da produção. A solução encontrada foi criar um sistema de cotas para os investidores. O orçamento era reduzido e contou com a solidariedade de Humberto Mauro, um dos grandes realizadores brasileiros, que emprestou o equipamento para a filmagem.

Influenciado pelo neorealismo italiano<sup>14</sup> e pelo marxismo, os principais focos de interesse do diretor na época, o filme foi todo registrado em locações e o elenco era, em sua

---

<sup>14</sup> Neorealismo italiano, termo cunhado por Mario Serandrei, é um movimento cinematográfico surgido no período pós-guerra. A produção que inaugura esta tendência é *Roma Città Aperta*, em setembro de 1945, de Rossellini. Tina como características principais: o uso de atores não profissionais e elementos de não ficção, muitas

grande maioria, composto por amadores. Os cenários mais famosos da cidade do Rio de Janeiro se fazem presentes: Corcovado, Pão de Açúcar, Copacabana, Maracanã. Mas, ao invés de focalizar o *glamour* da então capital, ele resolve mostrar a segregação dos grandes centros urbanos. Conforme analisa Sadlier:

*Rio, 40 graus* é primeiramente e antes de tudo, uma afirmação da crença de Nelson Pereira em que os filmes brasileiros poderiam descrever a sociedade em geral, não apenas a classe média e a alta. Se olharmos para os escritos de Fundamentos, perceberemos que as duas críticas mais contundentes contra os filmes realizados pela Vera Cruz foram a de que eles seguiam o modelo hollywoodiano de destacar somente brancos nos papéis principais e, depois, a de que faziam uso de um português acadêmico nos diálogos. Em oposição às produções da Vera Cruz, *Rio, 40 graus* reuniu histórias de homens, mulheres e crianças que representam a escala completa da sociedade brasileira, incluindo os negros e mestiços, os diálogos em sua maior parte, são uma aproximação da linguagem falada pelo povo (SADLIER, 2012, p. 21-22).

O filme possuía um enredo simples: cinco jovens negros resolvem descer o morro na manhã de domingo para vender amendoins na cidade. Ao comentar a importância que esse filme teve na mudança de perspectiva de temas da produção nacional, Bernardet afirma o seguinte:

Foi sem dúvida, *Rio, 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos que lançou em 1955 o tema da criança favelada no cinema brasileiro: os engraxates favelados, ora tristes, ora alegres, eram o verdadeiro centro dessa sociedade múltipla retratada pelo filme, bem como sua vítima indefesa (BERNARDET, 2007, p. 58).

Ao focalizar estas personagens e suas interações com os meios e seres mais abastados, é possível ver as disparidades da sociedade de classe brasileira. No entanto, o tom do filme é de solidariedade e otimismo. Nas cenas na favela, nas interações entre os moradores e vizinhos, é destacada a importância da família e da amizade entre os que quase nada possuem.

As filmagens foram iniciadas em 1954 e finalizadas no ano seguinte. Embora liberado pela censura em um primeiro momento, a produção foi proibida pelo chefe do Departamento de Segurança Pública, coronel Geraldo de Menezes Cortes, pois este afirmava que se tratava de uma obra de comunistas que teriam recebido um financiamento da então União Soviética. A partir daí iniciou-se uma batalha para que a exibição do filme fosse liberada. Depois de uma verdadeira campanha que contou com um abaixo-assinado onde constavam mais de trezentas assinaturas, sendo trinta e cinco delas de senadores da república, o filme pôde

---

vezes se aproximando do documentário. Seus principais representantes foram Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sica (FABRIS, 1996, p. 33).

então ser exibido. A curiosidade em torno do filme proibido provocou filas em seus primeiros dias que no entanto arrefeceu nas semanas seguintes. Muitos acreditavam que o filme havia sido proibido por conter cenas de sexo e/outras situações vistas como perversões. Ao constatar a ausência destes elementos, o interesse pela película diminuiu consideravelmente.

A partir do relativo sucesso alcançado pelo filme, Nelson Pereira dos Santos teve condições de seguir adiante e preparar outros projetos. Foi então que a ideia de filmar a obra de Graciliano Ramos surgiu. No entanto, como o diretor afirma, naquele momento, as condições climáticas não eram favoráveis, o que retardou a execução do projeto, conforme ele afirma:

Em 1958, houve uma grande seca e nós subimos o Nordeste (a Bahia e Pernambuco), fazendo documentários. Eu e o Hélio Silva filmando e fotografando. Escrevi, então uma história sobre o problema da seca, mas não tinha condições pessoais para fazer isso, era sempre um relato jornalístico. Eu me lembrei de Graciliano Ramos: *Vidas secas* (SALEM, 1996, p. 149).

Apesar do interesse em filmar *Vidas secas* fosse algo que tomava corpo, o projeto precisou ser adiado pelas supracitadas questões climáticas e o diretor dedicou-se a um outro filme chamado *Mandacaru Vermelho*.

*Mandacaru vermelho* é uma experiência inteiramente nova, para mim e inesperada. Não fosse a enchente que interrompeu e inutilizou a produção [de *Vidas secas*] creio que eu dificilmente eu chegaria a fazer um filme como *Mandacaru Vermelho*. Isso não significa subestimação, nem esboço de uma culpa antecipada. Quero dizer simplesmente que, na perspectiva de meu programa de produção, não havia um filme que buscasse a fantasia, a imitação apenas dramática de uma história, sem a preocupação da pesquisa social (SALEM, 1996, p. 150).

Ainda segundo Salem (1996), a admiração pela obra do escritor alagoano era antiga. Sua primeira vontade de adaptar uma obra sua para o cinema surgiu com *São Bernardo* (1934), como um projeto conjunto com o fotógrafo Ruy Santos. O cineasta chegou até a iniciar um esboço de roteiro, porém surgiu um problema: a personagem Madalena. A mocinha despertou grande admiração em Nelson, que resistia em matá-la também nas telas, repetindo o mesmo destino das páginas do romance. Como Ruy tinha proximidade com Graciliano, decidiram escrever uma carta explicando seus propósitos e pedindo autorização para filmar um desfecho diferente, livrando-a do suicídio. Salem apresenta maiores detalhes quanto a essa negociação e como o escritor Graciliano reagiu à proposta dos cineastas:

A resposta veio fulminante, e foi definitiva para mim em termos de adaptação. Na primeira parte da carta, Graciliano dizia que, se eu quisesse mudar o seu romance,

que eu mesmo escrevesse uma história. Era taxativo: não admitia modificações naquilo que escrevera. A segunda parte da carta foi uma verdadeira lição, pois Graciliano abordava a questão do condicionamento histórico do personagem. Ele me dizia que, na época em que eu realizava o filme, talvez convivesse com mulheres capazes de fugir de fazendas e de casamentos com Paulo Honório, mas que nos anos 30, no interior de Alagoas, Madalenas eram casadas com homens brutos, seu condicionamento social era diferente, e dificilmente pensariam em fugir. E Graciliano dizia mais: que não escrevera *São Bernardo* por prazer literário, mas para reproduzir fielmente aquela realidade. Evidentemente, um projeto tão romântico em relação à Madalena não poderia ir adiante. Mas valeu a lição (SANTOS *apud* SALEM, 1996, p. 150).

Como as negociações não avançaram e o projeto foi deixado de lado. *São Bernardo* acabaria sendo adaptado para as telas pelas mãos de outro diretor, Leon Hirszman, em 1973.

Em sua filmografia, Santos aproxima-se novamente da literatura e realiza outras adaptações: *Tenda dos milagres* (1977), *Missa do galo* (1982), *Memórias do cárcere* (1984), *Jubiabá* (1987) e *A terceira Margem do rio* (1994). Ao escolher realizar adaptações de escritores com visões socialistas, como Graciliano Ramos e Jorge Amado, o diretor demonstra ter preferência por retratar histórias com um viés mais progressista, ao mesmo tempo que apresenta seu país e seus talentos da literatura nos cinemas.

Nelson Pereira dos Santos foi o primeiro cineasta a ser eleito pela Academia Brasileira de Letras. De 2006 até sua morte em 2018, ele ocupou a cadeira de número sete, sendo o patrono o poeta Castro Alves, um de seus autores preferidos. Por coincidência, um dos sonhos (irrealizáveis por questões financeiras, segundo ele mesmo admitia) do diretor era registrar um filme sobre o escritor baiano.

Ao todo, entre longas e documentários, foram vinte e sete produções. Nelson também fundou o Curso de Graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense, onde foi professor do Instituto de Arte e Comunicação Social. Ao longo de sua produtiva carreira, recebeu vários prêmios, dentre eles: OCIC (Organização Católica de Cinema) do Festival de Cannes em 1964 por *Vidas secas*, FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) no Festival de Cannes em 1984 por *Memórias do cárcere*, Melhor filme no Festival de Gramado em 1974 por *Amuleto de Ogum*. Por *Memórias do cárcere* também ganhou o Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) e no Festival de Havana.

Nelson Pereira dos Santos foi um cineasta profundamente atento às questões do país. Em suas obras percebemos o engajamento e os valores que o diretor defendeu e acreditou ao longo de seus noventa anos de vida. Como bem afirma Salem (1996):

Fazendo cinema, a história de Nelson é também, e talvez sobretudo, a história da luta pela afirmação da identidade cultural brasileira, do combate à tão arraigada mentalidade colonizada – que, como ele mesmo afirma -, surgiu no Brasil quando o

primeiro português chegou dizendo que “índio não podia andar pelado” (SALEM, 1996, p. 16).

Neste sentido, ao se voltar para o Brasil e seus problemas, seus dilemas e impasses, o diretor consegue grande conquista projeção. Seu reconhecimento internacional e as homenagens recebidas ao longo da carreira atestam sua importância para nossa cultura.

### **3.2.1 Nelson Pereira dos Santos e a literatura**

Podemos afirmar que a literatura e o cinema foram as primeiras paixões de Nelson Pereira dos Santos. As leituras constantes e o engajamento político, como vimos no tópico anterior, também são marcas deste diretor. Inicialmente, o então jovem diretor se identificava como um romântico, elegendo Castro Alves como seu modelo. Pois o escritor baiano, além de poeta, era também um revolucionário.

Nos anos 1940, o diretor intensificou sua militância política e estreitou seu envolvimento com o Partido Comunista. Estas decisões alicerçaram suas convicções e com isso, ele se aproximou cada vez mais de obras literárias que comungavam com suas ideias.

Além do filme estudado nesta pesquisa, Nelson Pereira dos Santos adaptou outra obra de Graciliano Ramos: *Memórias do cárcere* (1953). Trata-se de um texto autobiográfico que focaliza um triste episódio da vida do autor: sua prisão sem acusação formal durante o Estado Novo (1937-1945), período também conhecido como a Ditadura Vargas. Escrito dez anos depois do episódio, Graciliano Ramos relata os dez meses em que ficou preso, sendo transferido de uma prisão para outra durante boa parte do ano de 1936 até ser libertado em março de 1937. Em suas memórias, o autor alagoano também apresenta outros prisioneiros que ficaram para a história como a psiquiatra Nise da Silveira e a militante alemã Olga Benário. Segundo Sadlier:

O mundo que ele evoca em suas memórias é sempre restrito ou limitado, seja dentro das grades de um navio-prisão, seja dentro dos muros de uma penitenciária ou ainda das cercas que isolam a colônia penal insular. Esse sentimento de aprisionamento funciona como uma metáfora para as pessoas que, em diversos momentos da história, são trancadas à chave pelo governo. Infelizmente, Graciliano morreu antes de terminar o manuscrito. No entanto, o final em aberto do livro (não de todo dessemelhado dos seus escritos ficcionais) em nada diminui a pungência e a magnitude da história (SADLIER, 2012, p. 100).

A vontade de adaptar esta obra para o cinema era antiga, surgiu nos 1960, mas por conta da censura imposta pela Ditadura Militar que vigorava no Brasil, o diretor foi obrigado a adiar seus planos. Para Salem:

Quase 20 anos, também, haviam se passado desde que, pela primeira vez, ele pensara em adaptar o livro de Ramos. A falta de condições políticas no regime ditatorial pós-64 e de recursos materiais para a produção tinha inviabilizado o projeto na raiz. Agora, num Brasil que se democratizava, e NPS com 30 anos de cinema, já era possível arriscar essa grande aventura. De novo, “o tempo não atrapalhou, significou aprendizado, amadurecimento, eu não poderia fazer tão bem naquela época” (SALEM, 1996, p. 356-356).

A adaptação de *Memórias do cárcere* começou dois anos antes da estreia. Santos se concentrou na preparação e seleção dos personagens. O elenco contava com mais de cem atores e as gravações aconteceram em três locais diferentes: Maceió, Campo Grande e Ilha Grande. Traduzir o Brasil de 1930 no início da década de 1980 foi um desafio, pois o orçamento era pequeno e havia grande número de personagens.

Graciliano Ramos demorou anos para poder registrar episódios de sua vida neste relato autobiográfico, e só o escreveu quando o período ditatorial havia concluído. Santos, por sua vez, aguardou décadas para realizar seu filme. O diretor viu como positivo este hiato entre a publicação do livro e a sua adaptação para o cinema, uma vez que, não custa lembrar que, a década de 1980 marcou o início da abertura política no Brasil, após duas décadas de regime de exceção. Sobre esta produção, Santos declarou: “Minha ideia foi fazer o filme no início da ditadura [de 1964] para dizer: ‘Tomem cuidado com a ditadura!’”. Mas eu tive que esperar vinte anos para dizer: “Viu como foi horrível a ditadura?” (SANTOS *apud* SADLIER, 2012, p. 101).

Ainda que diante destas dificuldades, o filme foi sucesso no Festival de Cannes, recebendo o Prêmio Internacional de Crítica. Ao analisar o resultado final, Sadlier afirma:

Em termos formais, *Memórias do cárcere*, fiel ao espírito de Graciliano, é uma obra marcante de realismo social; é ainda menos experimental, em termos formais, que *Vidas secas*, que contém algumas sequências grandemente estilizadas bem como uma trilha sonora bastante expressiva. Não existem *flashbacks* ou *flashforwards* e nem histórias que se alternem entre presente e passado (SADLIER, 2012, p. 101).

Em 1983, Nelson Pereira adaptou *Jubiabá* (1931), baseado na obra de Jorge Amado. Trata-se de um romance no qual são retratadas de forma detalhada as práticas religiosas e os costumes da parte negra da população de Salvador. No livro do escritor baiano, o candomblé e a figura do pai de santo ganham destaque. Neste livro, o autor mostra uma visão marxista da religião. Ao adaptar esta obra, Nelson Pereira dos Santos preferiu deixar a questão

religiosa e política em segundo plano, privilegiando a história de amor entre os protagonistas Baldo e Lindinalva. O resultado é um filme mais sentimental do que político, algo pouco usual em sua obra. Neste caso, por ser uma realização feita antes da redemocratização do Brasil e com financiamento da Embrafilme, órgão governamental, é possível especular que questões mais polêmicas tenham sido deixadas de lado, alterando o foco da narrativa, corroborando o pensamento de Lefevere (2007) ao afirmar que traduções estão intimamente ligadas às ideologias vigentes no momento da produção de uma reescritura.

Em 1994, em co-produção com a França, o diretor realiza mais uma releitura da obra de um importante escritor brasileiro: Guimarães Rosa. O texto escolhido foi o conto *A terceira margem do rio*. Nessa adaptação o cineasta optou por incluir personagens e enredo de outras obras, a saber: “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Sequência” e “Fatalidade”. Sobre esta obra, Sadlier pondera:

Como adaptação de diversas histórias separadas e não relacionadas, o filme é uma façanha. Nelson Pereira é igualmente bem sucedido em recriar a atmosfera sobrenatural, de conto de fadas, do universo sertanejo de Rosa. (...) O filme vai ao encontro de diversos temas retratados nos filmes anteriores de Nelson Pereira (SADLIER, 2012, p. 109-110).

Ao analisarmos as obras adaptadas por Nelson Pereira podemos perceber sua proximidade com a literatura nacional, sua preferência por autores que em suas obras buscaram demonstrar a questão social do homem brasileiro que vive fora das grandes metrópoles, com suas tradições, crenças e injustiças. Em suas adaptações, o cineasta volta-se para o interior, para o Nordeste, onde as desigualdades parecem mais intensas. Como veremos a seguir, estas eram temáticas muito presentes no movimento conhecido como Cinema Novo que teve como mérito levar para as telas um Brasil que o próprio brasileiro não conhecia ou não queria ver.

### ***3.2.2 Nelson Pereira dos Santos e o Cinema Novo***

A possibilidade de fazer cinema com baixo orçamento e de forma mais livre (fora dos estúdios) parecia uma alternativa viável em um país onde o cinema ainda não era capaz de criar obras que representassem a realidade das ruas. Neste contexto de precariedade, o Brasil se aproximava muito mais da Itália do pós-guerra do que da exuberância do cinema americano. De acordo com Salem (1996):



Identificar-se com o neorealismo italiano significava despojamento da linguagem, fazer cinema ainda que em condições difíceis de produção. Focalizar o momento histórico, a realidade do povo – inclusive utilizando atores não-profissionais. O cinema das ruas, de autor, livre das limitações dos grandes estúdios, das pressões dos produtores e montadores. Era o cinema da Itália destruída pela guerra, em crise de identidade. E esse deveria ser também o cinema de um país pobre como o Brasil, que tentava criar a sua cinematografia praticamente do zero (SALEM, 1996, p. 89).

Segundo Sadlier (2012), o termo Cinema Novo foi de autoria do crítico Ely Azevedo ao se referir a onda de filmes de baixo orçamento e de comprometimento político. Para o crítico, é o filme *Rio 40 graus* (1955) marco deste movimento, pois rompia com as limitações de um cinema restrito aos estúdios. Azevedo ainda cita *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Viary (co-dirigido por Nelson Pereira dos Santos) e *O grande momento* (1958), de Roberto Santos (produzido por Nelson Pereira dos Santos) como obras pioneiras.

Nelson Pereira dos Santos é considerado um dos precursores do Cinema Novo, ao estabelecer uma proximidade entre o já citado neorealismo italiano e escritores brasileiros. Neste período, a grande produtora cinematográfica brasileira, a Vera Cruz estava em processo de falência e é neste contexto que o “cinema de autor” surge. Trata-se de um cinema inovador, que traz as marcas do diretor, que na maioria dos casos também assina o roteiro e cujo resultado está impregnado da visão de mundo de seu criador. Mesmo em condições adversas tanto financeira, quanto politicamente, o movimento consegue produzir obras de peso para o história do cinema brasileiro. Como bem assinala Xavier:

O contexto de rápidas transformações culturais e estéticas nos anos 60 marcou um cinema que internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe, não como uma teleologia do progresso técnico econômico ou da revolução social, nem como promessa de estabilização de uma cinematografia no médio ou no longo prazo, muito menos como sugestão de contato com uma transcendência capaz de definir um campo de esperanças (XAVIER, 2012, p. 13).

Os cineastas deste período possuíam uma visão crítica e de esquerda. Para muitos críticos, Ismail Xavier, por exemplo, foi o momento estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. Este movimento manteve certa coesão durante toda a década de 1960 até o início da década de 1970. De acordo com Xavier (2001), a partir de 1974 é possível perceber uma ruptura.

A partir de 1974, o cinema brasileiro teve o novo impulso econômico, apoiado pelo Estado, e alcançou uma continuidade de produção que, apesar dos tropeços e crises, não se rompeu definitivamente senão no final dos anos 1980, momento em que a ideia de “fim de mais um ciclo” encontrou uma base real contundente (XAVIER, 2001, p. 13).

Em sua biografia sobre Nelson Pereira dos Santos, Sadlier (2012) afirma que para o líder teórico do movimento, Glauber Rocha, o termo Cinema Novo teve origem em um dos encontros da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos. Segundo a pesquisadora americana:

Esse grupo desejava um maior contato com os realizadores e a fomentação de um diálogo entre os próprios realizadores, discutindo-se inclusive a possibilidade de um jornal sobre cinema denominado *Cinema Novo*. No entanto, os princípios do movimento remontam a 1959-1960, quando uma nova geração de entusiastas de cinema se encontrava nos cineclubes e no Grupo de Estudos Cinematográficos (associados com a união Metropolitana dos Estudantes) e passou a escrever sobre filmes para o *Jornal do Brasil* e *O Metropolitano*, que era um jornal da União (SADLIER, 2012, p. 37).

Os filmes deste período se caracterizavam pelo baixo orçamento e renovação da linguagem. Ficou célebre a frase de Glauber Rocha: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Estes artistas marcavam, portanto, uma oposição ao cinema clássico e meramente industrial. Nelson Pereira dos Santos defendia um cinema que fosse ao encontro da cultura nacional, pois em um país de maioria negra, nossos filmes eram “brancos”. Segundo o diretor:

Debatíamos muito os preconceitos terríveis que havia no cinema em São Paulo: por exemplo, o preto não aparecia nos filmes a não ser em papéis determinados, estereotipados para pretos, como a Ruth de Souza, que era sempre a empregada. Isso era preconceito, era o preto enxergado do ponto de vista do branco burguês, era característica do cinema americano para o cinema brasileiro. Lá, pretos e brancos viviam em mundos estanques, aqui não, o inter-relacionamento era muito maior, embora preconceituoso.<sup>15</sup>

Esta mudança de perspectiva e a tentativa de transformar a representação do Brasil nas telas de cinema foi denominada por Nelson Pereira dos Santos de “processo de deseducação” e neste processo cada diretor buscava se desvencilhar dos condicionamentos recebidos ao longo do tempo visando uma “descolonização emocional, interior”. E, nesta tentativa, os cineastas deste movimento encontraram nos escritores modernistas fonte para difundir suas ideias. Como bem assinala Avellar:

Natural, portanto, que na década de 1960, empenhado em buscar uma nova linguagem e identidade, empenhado em repensar a forma do filme e repensar o país através de filmes, o Cinema Novo tenha tomado a literatura modernista como um de seus interlocutores (AVELLAR, 2007, p. 17).

---

<sup>15</sup> Depoimento dado a M. R Galvão in *Burguesia e cinema*, 1981, p. 205.

Para uma melhor compreensão do que representou esse movimento para o cinema no Brasil, é necessário lembrar que o país daquela época era completamente diferente do Brasil de hoje, principalmente quando se fala do poder de alcance do cinema e da televisão. Naquele momento, os jovens das grandes cidades tinham o hábito de frequentar cineclubes, sendo estes responsáveis pela formação de uma plateia crítica e engajada. Já a televisão, hoje eletrodoméstico popular, era artigo de luxo e em preto e branco. Como reforça Xavier (2012):

Está implicada na posição dos cineastas uma postura crítica a uma ordem social que inclui um controle do imaginário e das formas de representação exercido pela indústria cultural. Esta, no Brasil da época, tinha uma configuração bem distinta da atual, um terreno onde o cinema industrial globalizado tinha seu espaço e a televisão estava longe de alcançar a penetração social e a hipertrofia que adquiriu ao longo dos anos 70 e 80, até chegar a compor essa rede onipresente que a torna hoje um “problema a resolver”, não uma efetiva aliada, para o cinema brasileiro, embora tenha havido e continue havendo tentativas de políticas públicas e regulação que visam tal aliança (XAVIER, 2012, p. 12-13).

Dentre as obras mais importantes desse período poderíamos citar: *Barravento* (1962), *Vidas secas* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *Macunaíma* (1969) e *Como era gostoso o meu francês* (1971). Nestes filmes é possível observar os efeitos de uma colonização predatória, o sofrimento do homem do campo, as desigualdades sociais e os conflitos causados pela exploração da classe operária. Para Bernardet (2007, p. 65), tais filmes mostram as chagas da sociedade brasileira: seu povo é explorado, não tem condições mínimas de vida; se o país evolui, o povo não toma conhecimento dessa evolução. Aparentemente, são filmes feitos para o povo, mostrando-lhe sua situação e incitando-o à reação. Todavia, uma das observações de Bernardet é de que, apesar do apelo popular, esses filmes ficaram restritos ao circuito da intelectualidade e fracassaram em estabelecer um diálogo com o público almejado.

Embora o movimento tenha perdido força nos anos 1970, outras correntes que foram influenciadas por esta estética levaram adiante o legado de cineastas como Ruy Guerra, Cacá Diegues, Leon Hirzman, Joaquim Pedro de Andrade e os já citados Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Ainda que de forma menos coesa, estes criadores também continuaram a produzir obras de impacto que mantinham o diálogo com as propostas iniciais desta corrente que muito falou sobre o nosso país. Seja em formato de longa metragem ou de documentários, nossa precariedade, nossa inarticulação e nossa busca por um país mais justo estão presentes nas produções das décadas seguintes. Enquanto houver injustiça, desigualdade e um cineasta disposto a abordar essas questões de forma honesta e questionadora, o ideal do Cinema Novo sobreviverá.

## **4 CLARICE LISPECTOR E SUZANA AMARAL: DUAS MULHERES EM UM MUNDO TODO FEITO CONTRA ELAS**

Neste capítulo abordaremos aspectos relevantes da vida e obra de Clarice Lispector e Suzana Amaral. Não é nosso objetivo escrever uma biografia extensa e detalhada das duas artistas, visto que no caso da escritora outros escritores já o fizeram com grande maestria, como é o caso de Gotlib (1995, 2013) e Ferreira (1999), mas destacar alguns pontos que consideramos importantes para a compreensão das obras que elas produziram e temas recorrentes.

Para isto, no caso específico de Clarice Lispector, apresentaremos um apanhado de suas personagens romanescas principais com o intuito de contextualizar e apontar possíveis elementos recorrentes, bem como o desenvolvimento de sua obra. Com isto, teremos mais elementos para compreender traços de origens de sua personagem Macabéa (um dos temas desta pesquisa), que personagens as antecederam, buscando identificar pontos em comum e/ou divergências com esta galeria de seres fictícios. Afinal, Macabéa representaria uma consolidação de um tipo comum na criação da autora ou uma ruptura?

Concluindo o capítulo, faremos uma discussão sobre a obra cinematográfica de Suzana Amaral que, assim como Nelson Pereira dos Santos, em suas produções tem estabelecido relações próximas com a literatura.

### **4.1 O não lugar de Clarice Lispector: de estrangeira à escritora inclassificável**

Podemos afirmar que tudo começou na Ucrânia, quando esta ainda fazia parte da então União Soviética. Foi lá que Pinkas e Mania nasceram, se conheceram e casaram-se. Foi também por lá que tiveram suas duas primeiras filhas: Tânia e Elisa. Porém com a Revolução Comunista de 1917, a vida para eles ficou muito difícil. Com o clima de apreensão e medo, se viram forçados a deixar sua terra natal. Neste período havia uma forte perseguição ao judaísmo, religião da família. A saída encontrada foi deixar o país e buscar um destino que oferecesse um futuro promissor. Vale lembrar que durante esta fuga, a mãe já estava grávida.

Esta transição, como se poderia supor, não foi nada fácil. Mesmo não sendo pobres, tiveram que enfrentar a fome, a miséria e o medo de possíveis ataques. Naquele momento havia dois destinos possíveis, como assinala Ferreira:

Entre viver como refugiado no próprio país ou optar pelo exílio, Pinkas Lispector escolheu a segunda alternativa. Ele poderia imigrar para o Brasil ou para os Estados

Unidos. Em ambos os países viviam parentes de sua esposa: os Rabin no Brasil e os Krimgold nos Estados Unidos. Para obter um visto de entrada num desses países, era necessário obter uma “carta de chamada” de um parente atestando que o imigrante tinha família no país onde desejava residir; o que foi feito imediatamente pelo cunhado de Mania, José Rabin (FERREIRA, 1999, p. 25).

Já nesta época, além das dificuldades causadas pela perseguição ao judaísmo, religião da família, outro problema preocupava a família: Mania, a matriarca, apresentava problemas graves de saúde. Todavia, eles se deixaram levar por uma crença do povo ucraniano, a de que se uma mulher doente engravidasse, seus males desapareceriam. Deste modo, confiando nesta superstição, Mania engravidou. Assim, doente e gestante, Mania e sua família seguiram a travessia. Haia nasceu em 10 de dezembro de 1920 em uma aldeia que mal aparece no mapa, denominada Tchetelnik. Em entrevista ao jornal *O Pasquim*, de 09 de junho de 1974, Clarice declarou: “Não sei dizer coisa alguma sobre esse lugar. Ali apenas nasci e nunca mais voltei”.

A viagem segue e do ponto de partida até a chegada a Bucareste já havia se passado um ano. Em fevereiro de 1922, em Hamburgo, na Alemanha, a família Lispector embarca no vapor Cuyaba tendo como destino o Brasil.

O ponto específico de chegada no Brasil é Maceió, nas Alagoas, onde são recepcionados pelos Rabin. Ao se instalarem no país, tratam de mudar seus nomes, Pinkas virou Pedro, Mania passou a chamar-se Marieta, Lea e Haia tornaram-se Elisa e Clarice. Apenas Tania conservou o nome de origem.

Três anos após a chegada no Brasil, deixam Maceió e, em 1926, seguem para Recife com o intuito de melhorar as condições financeiras da família. A mudança, no entanto, foi apenas geográfica, pois as dificuldades econômicas permaneceram. A infância de Clarice foi marcada por essa vida humilde e pelos problemas de saúde da mãe. Marieta faleceu aos 41 anos, em setembro de 1930, em consequência de sua paralisia e outras complicações.

A doença e a morte da mãe sempre foram motivo de grande tristeza para todos, mas para a caçula teve um peso maior. Clarice demonstrava culpa e remorso quando o assunto era a mãe. Era assombrada pela sensação de culpa por ter falhado em sua missão mais importante. Esse sentimento foi tema de uma de suas crônicas, com data de 15 de junho de 1968. Observemos:

No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava a mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido

em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim: eu teria pertencido a meu pai e minha mãe (LISPECTOR, 1999, p. 111).

Foi desta experiência traumática que provavelmente surgiram os sentimentos de culpa e fracasso em Clarice. Estes são temas que aparecem de forma recorrente em várias crônicas e alguns contos.

Já sem Marieta, nos anos 1930 e no início da adolescência, Clarice e sua família partem para o Rio de Janeiro. É na cidade maravilhosa que a jovem Clarice começa seus estudos em Direito e começa a trabalhar.

Segundo Montero (2018), em 1942, sete anos após sua chegada à cidade, a autora começa a trabalhar no jornal *A Noite*, situado na Praça Mauá. É também na então capital federal onde Clarice dá os primeiros passos rumo à sua carreira literária. É bem verdade que ela já havia escrito alguns contos e uma pequena peça de teatro em três atos na infância, mas é na nova cidade que a autora inicia oficialmente sua carreira literária, com a publicação de *Perto do coração selvagem*, em 1943. Nesta época ela já estava concluindo o curso universitário, foi também durante este período que aconteceu seu casamento com o colega do curso Maury Gurgel Valente, um futuro diplomata.

A estreia de Clarice Lispector no meio literário não passou despercebida e foi objeto de várias críticas no meio especializado. Uma das mais conhecidas é o artigo de Antonio Candido intitulado “No raiar de Clarice Lispector”, publicado em *Vários escritos* (1977). Sobre a qual ele afirma:

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente (CANDIDO, 1977, p. 127).

Pelo título, uma sugestão do amigo Lúcio Cardoso, houve quem insinuasse uma influência de James Joyce, como é o caso do crítico Álvaro Lins. Este considerou uma obra falha, embora reconhecesse o talento da jovem estreante. À época, Lins era um dos críticos literários mais importantes do país e editor chefe do *Correio da Manhã*. Em 11 de fevereiro de 1944, em sua coluna, ele dedica algumas linhas ao romance recém-lançado:

Uma característica da literatura feminina é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano. É certo que, de modo geral, toda obra literária deve ser a expressão, a revelação de uma personalidade. Há, porém, nos temperamentos masculinos, uma maior tendência para fazer do autor uma figura escondida por detrás das suas criações (...). Logo se vê que as mulheres estão inclinadas de modo especial para essas formas literárias que permitem projeções mais diretas e sensíveis das suas personalidades.

Em 1944, o livro recebe o prêmio Graça Aranha. A esta altura, Clarice e o marido já estavam longe do Rio de Janeiro. Por conta das missões diplomáticas para as quais este era designado, começava então uma série de viagens que levaram a autora a passar quinze anos fora do Brasil. O périplo começou por Belém e depois por Nápoles, na Itália, seguido de Berna, na Suíça, Torquay, na Inglaterra e Washington, nos Estados Unidos. É do exterior que Clarice escreve e envia os originais aos amigos em busca de editoras no Brasil. Em *Cartas perto do coração* (2011), registro das correspondências entre a escritora e Fernando Sabino, podemos acompanhar de perto a preparação desses originais e o sentimento de expectativa que antecedia a publicação de suas obras.

Após o período de seis meses em Belém, o casal segue para o primeiro destino internacional, Nápoles. Eram anos difíceis com a Europa empobrecida pelos conflitos da Segunda Guerra Mundial. Sobre este período, em maio de 1945, ela escreve às irmãs:

Uma das coisas que eu estou surpreendida e vocês certamente também é que no bilhete de hoje de manhã falei no final da guerra. Eu pensava que quando ela acabasse eu ficaria durante alguns dias zozna. O fato é que o ambiente influi muito nisso. Aposto que no Brasil a alegria foi maior. Aqui não houve comemorações senão feriado ontem, é que veio tão lentamente esse fim, o povo está tão cansado (sem falar que a Itália foi de certo modo vencida) que ninguém se emocionou demais (LISPECTOR, *apud* GOTLIB, 1995, p. 211).

Em 1946, a família vem passar férias no Brasil e em seguida parte em direção à cinzenta Berna. É nesta cidade onde nasce o primeiro filho do casal, Pedro, em 1948.

Retornam ao país em 1950, mas por curto período. No mesmo ano, seguem para Torquay, onde residem por breves seis meses. No intervalo entre a volta da Inglaterra e a longa temporada de oito anos nos Estados Unidos, Clarice trabalha para o jornal *O comício*.

Em setembro de 1952, parte para os Estados Unidos, o país onde no ano seguinte nasce seu segundo filho, Paulo. Lá reside até o divórcio, em 1959, quando decide voltar para o Brasil.

Em seu retorno definitivo, retoma a vida no Rio de Janeiro e vai morar em um apartamento no Leme. Para sobreviver, além dos livros cujo retorno financeiro é abaixo do esperado, Clarice faz traduções e passa a escrever crônicas para o jornal. De acordo com Montero:

Não foi nada fácil uma mulher de sua geração assumir o estado civil de “desquitada” com dois filhos pequenos, Pedro com dez anos e Paulo com seis. O Leme representava o início de um novo ciclo em sua vida: a volta ao Brasil e a retomada da escrita. Havia três anos que não escrevia uma só linha, desde que colocara um ponto final em *A maçã no escuro* (1961), em Washington (MONTERO, 2018, p. 119-120).

Em 1967 sofreu um sério acidente, ao adormecer com o cigarro aceso na mão. Teve queimaduras graves na mão direita e nas pernas. Ficou internada em coma por três dias, correu o risco de ter a mão direita amputada e, em período posterior, precisou passar por cirurgias reconstrutoras. Este incidente provocou significativas mudanças na vida da escritora. Com a mão comprometida, passou a ter dificuldades em escrever e sua letra ficou praticamente ilegível. Logo ela que sempre foi conhecida pela beleza, tinha vergonha da mão cheia de marcas.

Embora por vezes tenha sido acusada de ser uma autora alienada, uma vez que seus escritos versavam mais acerca de questões existenciais, quando provocada, Clarice deixava bem claro suas posições, como podemos ver nesta crônica intitulada *Entrevista alegre*, do ano de 1967:

Perguntou-me o que eu achava da literatura engajada. Achei válida. Quis saber se eu me engajaria. Na verdade, sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este meu lado ainda se fortifique mais algum dia. Ou não? Não sei de nada. Nem sei se escreverei mais. É possível que não (LISPECTOR, 1999, p. 60).

Eram os sufocantes anos da Ditadura Militar no Brasil. A situação exigia que se escolhesse um lado. Daí a cobrança de um maior engajamento por parte dos escritores e artistas de um modo geral. De maneira a não deixar mais nenhuma dúvida, em 22 de junho de 1968, no Brasil pré-AI-5, a autora participou da Passeata dos Cem Mil, ao lado de Oscar Niemeyer, Ziraldo, Milton Nascimento e tantos outros.

Clarice Lispector prezava sua liberdade de pensamento e ação. Ainda que desde cedo tenha decidido seguir a carreira literária, ela nunca se considerou uma escritora profissional, com obrigações e horários rígidos. Segundo ela:

Profissional escreve todos os dias, porque precisa. Eu escrevo porque me dá prazer. Será que sendo profissional ao máximo, atinge-se é claro o máximo, mas creio que se perde alguma coisa do inventivo-espontâneo? Ou ser um profissional ao máximo é exatamente também não perder esse inventivo-espontâneo? O bom de escrever é que não sei o que vou escrever na próxima linha. Eu queria saber sobre o que pretendem de mim os meus livros. Eu não escrevo para a posteridade (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 75).

Por conta deste comportamento informal, da falta de “profissionalismo”, a vida nômade e a carreira do marido, as dificuldades não impediam a escritora de criar e exercer sua vocação. Ela não se impunha uma rotina de escritora, escrevia a qualquer hora, em qualquer lugar e ainda cuidava da administração da casa e dos filhos. Como atesta Borelli:



Clarice tomava notas onde quer que estivesse. Na lanchonete, em guardanapos; no cinema, no maço de cigarros. Clarice ia construindo suas obras fragmentariamente (...) Esticava as pernas numa banqueta e dirigia o olhar para fora da janela, sem se deter no pequeno jardim de folhagens. Ligava então o pequeno rádio, sempre à mão, na Rádio MEC ou na Rádio Relógio, acendia um cigarro, colocava os óculos e anotava palavras ou frases. Às vezes era interrompida pelo telefone, atendia e falava longamente (BORELLI, 1981, p. 76).

Como se sabe, boa parte da produção da escritora foi feita longe do Brasil, dos amigos e das irmãs. Seu retorno definitivo ao país se deu no início da década de 1960, após seu divórcio. Além dos dois filhos, ela trazia na bagagem os originais do livro de contos *Laços de família* (1960). Trata-se de uma obra cujo título pode ser tomado como uma ironia, pois suas personagens estão imiscuidas em lares estilhaçados, relações tensas e conflituosas e a solidão é uma constante.

Em sua vasta produção, a autora conta com, além dos romances, contos, literatura infantil e crônicas. Também foi *ghost-writer*, tradutora e entrevistadora. É importante assinalar que as crônicas, as entrevistas com personalidades artísticas eram produções não espontâneas. Clarice exercia seu ofício com muita honestidade e dignidade, mas deixava claro que esta parte de sua obra era executada mais por uma questão de sobrevivência do que vocação. Vinha da própria autora essa divisão, pois havia os textos vindos das entranhas (os romances) e o das pontas dos dedos (crônicas, contos e demais obras por encomenda).

A convite de Alberto Dines, foi titular de uma coluna no jornal *Diário da Noite* que recebia o nome de *Correio feminino*. Neste espaço, ela assumia o papel de uma conselheira para assuntos ditos femininos (moda, etiqueta, maquiagem). Assinou colunas para este público sob pseudônimo (Tereza Quadros e Helen Palmer) e como *ghost-writer* (Ilka Soares, uma atriz e modelo bastante famosa nos anos 1960 e 1970). Transformado em livro, os conselhos e dicas de Clarice foram publicados postumamente em 2006 sob o título *Correio feminino e Só para mulheres*. Recentemente, em 2018, a editora Rocco condensou os textos em uma só obra: *Correio para mulheres*.

A autora tinha um comportamento reservado. Evitava o convívio no meio intelectual e não gostava de dar entrevistas. Esquivava-se do contato com críticos para não intimidá-los e deixá-los à vontade para escrever o que quisessem a respeito de suas obras.

Das poucas entrevistas que aceitou, as mais conhecidas são a que concedeu à Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant'Anna no MIS em 20 de outubro de 1976 e outra de 1977, em que foi entrevistada por Júlio Lerner, para a TV Cultura, logo após o término de *A hora da estrela* e, cujas imagens ela autorizou que fossem divulgadas somente após sua

morte. Sobre o livro recém-escrito, ela não dá detalhes, apenas afirma que este possui treze títulos e o que a levou a escrevê-lo:

É a história de uma moça nordestina, de Alagoas, tão pobre que só comia cachorro-quente. A história não é só isso, não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima. (...) Morei no Recife, (...), me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira dos nordestinos no campo do São Cristóvão e uma vez eu fui lá. Daí começou a nascer a ideia. (...) Depois fui a uma cartomante e imaginei... que seria muito engraçado se um taxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas (LISPECTOR, 1977).

O que fica evidente neste depoimento é que se trata de uma pessoa arredia, tímida e avessa à confissões impactantes. Na ocasião, ela procura refutar a fama de hermética, difícil e confessa que só se sente viva quando da preparação de um livro, uma vez que ao final do processo da escrita, ela diz que se sente morta.

Em seu último ano de vida também foi colaboradora do jornal *A última hora*. Infelizmente, meses após o lançamento do livro, Clarice adoeceu. Levada ao hospital em novembro, os médicos diagnosticaram um câncer, já em estado avançado. Não havia possibilidade de cura. É internada, mas poupada do diagnóstico. Embora bem amparada, teve que ser transferida para um hospital público, pois não tinha como arcar com as despesas em um hospital particular: “As despesas com a internação na Casa de Saúde São Sebastião eram muito altas. As amigas Nélide Piñon e Rosa Cass decidiram, então, amparar Clarice e transferi-la para um hospital público. O Hospital da Lagoa, na rua Jardim Botânico (MONTERO, 2018, p. 130).

Olga Borelli, sua secretária e amiga, foi sua companhia constante até o fim. Segundo a mesma: “De constituição forte, a doença só a abateu nos últimos quarenta e cinco dias anteriores à sua morte. É certo que desanimou, mas também é certo que se manteve lúcida, ávida por penetrar o significado do que ocorria com seu corpo e sua alma (BORELLI, 1981, p. 60)”. Debilitada, poucos momentos antes de sua morte, no dia 09 de dezembro de 1977, ela ditou o seguinte trecho à amiga:

Súbita falta de ar. Muito antes da metamorfose e meu mal-estar, eu já havia notado num quadro pintado em minha casa um começo. Eu, eu, se não me falha a memória, morrerei. É que você não sabe o quanto pesa uma pessoa que não tem força. Me dê sua mão, porque preciso apertá-la para que nada doa tanto (BORELLI, 1981, p 61).

Clarice Lispector faleceu no mesmo dia, véspera de seu aniversário. Preferia ter sido enterrada no cemitério São João Batista, pois segundo ela: “É mais perto, vão me visitar”. Por decisão da família, foi sepultada numa cerimônia simples e sem discursos eloquentes no

cemitério Comunal Israelita, no Caju. Embora sensível e intuitiva, Clarice Lispector parecia ter a sina de não poder escolher seu destino. Ainda criança de colo empreendeu uma travessia involuntária ao lado da família. Já adulta, por conta da carreira do marido, se via obrigada a viver em países diferentes, aprender e falar outras línguas. Até no momento final de sua vida, seu lugar escolhido como último destino e descanso não foi respeitado.

Em 2016, Clarice “retornou” ao Leme, em forma de estátua. Esculpida pelo artista plástico Edgar Duvivier, Clarice, acompanhada pelo seu cãozinho Ulisses, (re)vive na praia do Leme, no Caminho dos Pescadores Ted Boy Marino.

Diante de tantas mudanças de cenário e vivendo em culturas tão distintas, fica mais evidente compreender em sua obra essa constante busca por uma identidade. Descobrir quem se é no meio de tantas vozes e lugares diversos e o que se deseja talvez tenham sido objetivos pessoais da autora. Quanto a isso não podemos afirmar com certeza, mas que sem dúvida se materializaram em sua obra. Como veremos a seguir, e sobretudo na obra em análise, esta é uma constante na trajetória de suas personagens romanescas.

#### ***4.1.1 As personagens clariceanas***

Ao nos debruçarmos sobre os romances escritos por Clarice Lispector, podemos perceber que as personagens femininas criadas pela autora retratam, principalmente, mulheres adultas, solitárias, de bom nível de instrução, profissionais bem-sucedidas e com boa situação financeira. Quanto à construção da subjetividade, estas mulheres são marcadas pela solidão e o isolamento.

Embora o enfoque desta pesquisa seja as personagens nordestinas de *A hora da estrela* (1977), consideramos pertinente apresentar uma pequena análise das protagonistas femininas de sua produção romanesca para que seja possível melhor observar como Clarice Lispector desenvolvia suas personagens.

Em sua primeira publicação, *Perto do coração selvagem* (1944), Clarice apresenta Joana, uma jovem cuja história é difícil contar, pois neste enredo há poucos fatos. O que salta aos olhos são sentimentos, imagens e ideias abstratas. Nesta obra de estreia já é possível identificar três aspectos fundamentais da escrita clariceana: aprofundamento introspectivo, alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa. No entanto, podemos perceber uma sutil diferença entre as personagens romanescas e aquelas dos contos que ela desenvolverá *a posteriori*.

A narrativa começa com Joana ainda criança. No entanto, não há obediência à ordem cronológica, e a jovem protagonista do romance, no decorrer da narrativa, busca sua identidade entre a memória da infância e a vida adulta. Nesta procura pela identidade, a personagem se questiona:

Perco a consciência, mas não importa, encontro a maior serenidade na alucinação. É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto, mas o que eu digo (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Como afirmamos anteriormente, a ação focaliza a experiência interior da protagonista, não sendo possível identificarmos com precisão o enredo. Suas lembranças fundem-se com percepções momentâneas. O conflito se centra na relação familiar. Segundo Manzo:

Não havia sequer uma ordem cronológica na qual o leitor pudesse se apoiar: se no primeiro capítulo Joana era apenas uma criança, no capítulo seguinte já a encontramos adulta, para logo adiante tornarmos a encontrá-la menina. Difusa, Joana estava a todo tempo consumida por questões existenciais e metafísicas, sem contornos nítidos, sem história, desestruturada e sem final (MANZO, 1997, p. 05).

Joana opõe-se aos outros personagens (o pai viúvo, a tia que lhe desperta aversão). Com isso, ela distancia-se dos familiares, alimentando desprezo e certa raiva. Ao analisar a personagem, Benedito Nunes observa:

Consciência em crise, a introspecção é o fadário de Joana. Por uma espécie de necessidade inelutável, quanto mais ela observa, mais se distancia do seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e incompatibiliza-a com a fruição pura e simples da vida. As palavras mesmas que se esforça por dominar agravam esse distanciamento que a torna espectadora de si mesma e das coisas (NUNES, 1995, p. 20).

Narrado em terceira pessoa, neste livro, Clarice trava uma luta com as palavras, a incessante busca pelo âmago das coisas, uma constante na obra da escritora, como observaremos ao longo deste trabalho. Nesta obra inicial, também podemos perceber nos questionamentos de Joana uma aproximação com algumas falas de sua última personagem, Macabéa:

- O que é se consegue quando se fica feliz? Sua voz era uma seta clara e fina. A professora olhou para Joana.  
 - Repita a pergunta ...?  
 Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.  
 - Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.

- Queria saber: depois que se é feliz o que acontece?  
A mulher encarava-a surpresa.
- Que ideia! Acho que não sei o que você quer dizer, que ideia! Faça a mesma pergunta com outras palavras...
- Ser feliz é para se conseguir o quê? (LISPECTOR, 1998, p. 29)

Joana parece ser tomada frequentemente por um sentimento de estranhamento e, a sensação de não fazer parte do meio também já se faz presente nesta obra. Este divórcio entre Joana e a realidade pode ser observado neste trecho:

Por que surgem em mim essas sedes estranhas? A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água. E uniu-o à noite. Aqui, junto à janela, o ar é mais calmo. Estrelas, estrelas, rezo. A palavra estala entre meus dentes em estilhaços frágeis. Porque não vem a chuva dentro de mim, eu quero ser estrela (LISPECTOR, 1998, p. 67).

A inquietação, a tentativa de encontrar um sentido de vida e o despertar de desejos obscuros marcam profundamente a existência desta personagem. Neste processo, Joana é seduzida por suas percepções e sensações por eles despertadas:

A liberdade que às vezes sentia. Não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos. Às vezes, no fundo da sensação tremulava uma ideia que lhe dava leve consciência de sua espécie e sua cor. O estado para onde deslizava quando murmurava: eternidade. O próprio pensamento adquiria uma qualidade de eternidade. Aprofundava-se magicamente e alargava-se sem propriamente um conteúdo e uma forma, mas sem dimensões também. A impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais instantes teria uma revelação – facilmente, como enxergar o resto do mundo apenas inclinando-se da terra para o espaço. (LISPECTOR, 1944, p. 43)

A protagonista Joana encontra dificuldades em estabelecer relacionamentos afetivos. No entanto, conhece Otávio e com ele se casa. Porém, ao casar-se com ele, encara o marido como um estranho. Neste novo arranjo familiar, com suas convenções e sua nova rotina, surge a insatisfação. A vida conjugal não a satisfaz, tampouco é suficiente para apaziguar suas angústias. Ao se dar conta desta falta, passa a viver em oposição ao marido. Rejeitado, o marido encontra uma amante, originando um triângulo amoroso. Joana, por seu turno, também busca uma aventura extraconjugal e finda por ser abandonada pelos dois parceiros. Sem perspectivas e sem rumo, ela segue sua viagem rumo à infância e à morte. A narrativa inacabada deixa em suspenso o destino da personagem. Como observa Guidin:

A partir desta obra (*Perto do coração selvagem*), define-se o perfil recorrente das personagens de Clarice. Nos contos, predomina o modelo da dona-de-casa pequeno-burguesa em conflito com sua condição de mãe e esposa, vivendo em um cotidiano institucionalizado e sem solução. Este modelo contrasta com as mulheres dos romances, que vivem em geral sozinhas, não mantêm relações amorosas e não têm

filhos. Estas personagens, dilaceradas pela própria subjetividade, vivem em contato com a cultura urbana letrada e não apresentam problemas de ordem financeira. Exercem profissões definidas: professora, pintora, escultora (GUIDIN, 1994, p. 15).

O segundo romance de Clarice Lispector recebeu o título de *O Lustre* e foi lançado em 1946. Nesta segunda obra, a autora segue o esquema traçado em seu livro de estreia e conta a história de Virgínia, a protagonista, desde a sua infância ao lado do irmão Daniel. Neste texto, narrado em terceira pessoa, a protagonista estabelece um relacionamento com contornos incestuosos com o irmão. Observemos este trecho:

A febre não lhes permitia reunião tão espaçadas. Passaram a ver-se diariamente logo que o sol se punha. Deveriam pelo mandamento partir de caminhos diversos para a clareira e de lá voltar sozinhos. Com o correr dos dias não suportaram o regresso solitário. Na quase-noite o terror se precipitava. (...) Não, eles não suportariam a volta solitária... regressavam juntos, falsamente calmos, pálidos. Ninguém em casa percebiam a ansiedade em que viviam. E isso era como se estivessem sós no mundo. Como era assustador pertencer à sociedade das Sombras (LISPECTOR, 1995, p. 66).

Durante reuniões secretas, a dupla sela um pacto no qual durante estes encontros, experimentam certas verdades. Ao traçar um paralelo entre os romances *O lustre* (1946) e *Perto do coração selvagem* (1944), Nunes afirma que:

Em *O lustre* desenha-se a figura nítida de uma errância exterior, no espaço, paralela à errância interior no tempo, que prepondera em *Perto do coração selvagem*. Abstraída essa diferença e a já referida, quanto à flexibilidade episódica, os dois romances se ligam entre si quer pela posição absorvente de suas respectivas protagonistas, quer pelo ritmo de procura do curso da ação, em ambos compondo a forma de uma trajetória: a errância das duas personagens centrais, que se perfaz como movimento de evasão e fuga (NUNES, 1995, p. 27).

A infância de Virgínia e do irmão é apresentada já no início do livro. O cenário é a Granja Quieta, onde moravam com os pais, a avó e a irmã Esmeralda. A casa onde habitam é adornada pelo lustre, símbolo de inércia e decadência.

Adulta, Virgínia segue para a cidade, acompanhada do irmão Daniel. Algum tempo depois, este casa-se e Virgínia passa a morar com duas tias solteironas. Tempos depois, sem rumo, Virgínia vai morar em uma pensão e em seguida em um apartamento. Durante sua temporada na cidade, a protagonista coleciona experiências amorosas insatisfatórias demonstrando sua dificuldade em estabelecer laços duradouros e significativos.

Virgínia vive em busca da perfeição de si mesma e é na cidade onde ela procura esta realização. Segundo Mello e Souza:

Para conseguir a perfeição de si mesma tem de ser solitária e reter o poder que a faz única. Todo o seu esforço se concentrará em impedir que qualquer coisa a ameace,

em conservar-se intacta e não se subordinar a nada pela fascinação. Mas ser única é desumanizar-se, é perder a relação com o próximo e desequilibrar-se dentro do mundo. Para viver em sociedade é preciso submeter-se, enquadrar-se. E, na verdade, Virgínia, que é única, solitária e deseja se preservar, também transborda de amor e espera no abandono (MELLO E SOUZA 1989[1946], p. 174).

Vivendo sob o signo do estranhamento, Virgínia e sua busca são marcadas pela frustração. Sua característica principal seria a fluidez, como percebemos na frase inicial do romance: “Ela seria fluida durante toda a vida” (LISPECTOR, 1995, p. 07).

Neste romance percebemos um fato recorrente na obra clariceana: a mulher em busca de seu espaço próprio. Embora o título da obra evoque luz, a protagonista vive em um mundo sombrio, esperando a morte, que pode acontecer a qualquer momento. Sua existência é marcada sobretudo pelo sentimento de estranhamento, de não pertencimento e da fuga de padrões de comportamento pré estabelecidos. Sem saída, morre como viveu, sozinha, atropelada por um carro, compartilhando fim semelhante ao de Macabéa.

Segundo Gilda Mello e Souza (1989[1946]), ao analisar o texto logo após publicação, considerava *O Lustre* como uma obra mais significativa que a anterior. De acordo com Mello e Souza:

*O Lustre* é um romance construído em torno de certos temas: o tema central da busca – do sentido da vida, da perfeição do ser – os temas do desencontro, da incomunicabilidade entre as criaturas, do desejo de “ultrapassar o mundo do possível”, etc. Para desenvolvê-los, a Sra. Clarice Lispector quase nunca usa a ação mas sim a psicologia em análise. Pertence ao grupo, entre nós mais limitado de romancista que, desprezando a história se concentram nos reflexos dos acontecimentos no interior de cada personagem, dissecando emoções, sentimentos e estados de alma, mecanismos da inteligência e agonias do espírito. E se por um lado a grande originalidade da Sra. Clarice Lispector deriva da visão que nos dá do mundo através da criação de um mito – mais adiante explicaremos qual – por outro vem da descoberta de um estilo extraordinariamente pessoal e rico com que pretende traduzir a complexidade psicológica e fixar o imponderável (MELLO E SOUZA, 1989 [1946], p. 171).

O livro que veio a seguir recebeu o título de *A cidade sitiada* (1949). Escrito durante sua estada de três anos em Berna, na Suíça, o enredo apresenta a história de Lucrecia Neves. A trama se passa no subúrbio de São Geraldo, onde a protagonista vive num clima de isolamento e silêncio. Neste ponto, é inevitável a comparação entre a cidade fictícia e Berna, uma vez que a própria Clarice não escondia o profundo tédio que sentia na pacata cidade suíça.

A trama se situa na década de 1920 em São Geraldo, uma típica cidade do interior com sua igreja, praça e pequenas lojas. Neste contexto, Lucrecia sonha em encontrar um marido que a leve embora da pequena e monótona cidade, acreditando que assim poderá viver

plenamente. Após vivenciar alguns desencontros, ela realiza seu objetivo ao casar-se com um comerciante forasteiro, Mateus.

Em sua vida de casada, Lucrecia tem a oportunidade de viver em uma metrópole, onde diferentemente da cidadezinha do interior, pode visitar museus, jardins e teatros. No entanto, ela passa a desenvolver uma nostalgia do subúrbio o que a leva a retornar à cidade de origem. Em paralelo, passa a desprezar o marido, um ponto em comum com a personagem Joana, de *Perto do coração selvagem*. Em seguida, retorna à cidade grande em busca de um novo amor, de preferência, abastado.

Nesta obra, Clarice conduz o leitor a um novo cenário: o subúrbio e suas peculiaridades de vida limitada. Um lugar de poucas perspectivas e acontecimentos irrelevantes que tem o poder de moldar os gestos e atitudes de seus moradores de forma opressiva. Sobre este aspecto, assinala Benedito Nunes:

O primeiro aspecto a ser considerado nesse terceiro romance de Clarice Lispector, e que o diferencia dos anteriores é a presença de um ambiente, o subúrbio, que circunscreve os gestos e atos dos personagens, inclusive e principalmente a protagonista. As mudanças do meio delimitam a ação romanesca, que principia com elas e termina quando se completam. A deserção final de Lucrecia Neves é parte do êxodo dos habitantes, que abandonam a cidade no momento em que ela perde o caráter provinciano e caem os muros de tempo que a cercavam (NUNES, 1995, p. 33).

Podemos observar que se trata de um enredo simples, composto de doze capítulos, contado em terceira pessoa. Nesta obra, não há fluxos de consciência, presentes nos textos anteriores. O vazio existencial da personagem é traduzido sobretudo pelo silêncio. A vida de Lucrecia é marcada pela monotonia, a eterna repetição. A vida de Lucrecia é como paisagem quase que imutável de São Geraldo, algo semelhante à vida que a autora levava na cidade suíça, como ela bem ilustrou em cartas escritas às irmãs:

Ando em nova onda de apatia, o que é coisa velha...Chego a pensar que nem a volta ao Brasil me dará um jeito. Mas sonho com ela. Em agosto teremos cinco anos de exterior. Não são cinco dias. Cinco anos de não saber o que fazer, cinco anos durante os quais, dia a dia, me perguntei como perguntava a vocês: o que é que eu faço? Para vocês terem uma ideia do que tem sido a minha vida durante esses anos: para mim todos os dias são domingo. Domingo em S. Cristóvão, naquele enorme terraço daquela casa (LISPECTOR, 2007, p. 210).



Apresentado como uma alegoria, o romance causa estranheza e não recebe críticas positivas (Sérgio Milliet<sup>16</sup>, por exemplo, identifica na obra “traços de rococó que mascaravam a estrutura do romance”), o que desagradou a autora. No entanto, em estudos posteriores, a obra é revista e passa a ser considerada a obra mais existencialista da autora e tem sido tema de várias análises com este viés.

Como age de forma mecânica, a personagem tende à repetição, assim como os demais habitantes da pequena cidade. Lucrecia nada mais é do que a tradução da vida no subúrbio, e seu comportamento é reflexo dos costumes provincianos. Como afirma Gotlib:

A personagem que passa pelas experiências de modo aparentemente banal e inconsequente, simultaneamente acaba construindo-se e destruindo-se criticamente por um olhar de caráter desmistificador, inquieto e perturbado, a constatar que a “aparência era a realidade”: “O que se vê – era a sua única vida interior; e o que se via tornou-se sua vaga história” (GOTLIB, 1995, p. 265).

No desenrolar da narrativa, o marido morre. Mas nem mesmo este fato decisivo é suficiente para operar uma transformação na protagonista. Sua vida segue marcada pela opacidade e, embora acredite na possibilidade de um novo encontro que possa dar início a uma história de amor, Lucrecia se guarda, e seu afeto é mais uma vez silenciado.

Em 1961, já de volta definitivamente ao Brasil, Clarice publica *A maçã no escuro*, texto que se encontrava pronto há pelo menos cinco anos. Em seu quarto romance, ela inova ao apresentar um protagonista de sexo masculino, Martim.

Narrada em terceira pessoa, a história apresenta os tormentos de um jovem engenheiro, que, acreditando ter cometido um crime, o assassinato da própria esposa, foge da punição. Durante a fuga vive experiências com algumas mulheres que cruzam o seu caminho.

Ao chegar a uma fazenda, encontra três mulheres e por lá consegue trabalho e moradia. Essas mulheres apresentam personalidades bem diferentes entre si: Vitória, proprietária da fazenda, pessoa autoritária e fechada; Ermelinda, prima de Vitória, mulher calma, dócil e apaixonada, viúva, que se entrega física e afetivamente a Martim e, finalmente, uma moça, empregada da casa, mulher sensual e ousada que tem uma filha.

Embora Martim seja o protagonista e condutor do enredo, as personagens femininas exercem papel de destaque na trama, sendo possível identificar semelhanças no temperamento entre as personagens deste romance e de obras anteriores, o que justifica a

---

<sup>16</sup> Sérgio Milliet, *Diário Crítico*, Vol. 2., 15 de janeiro de 1944.

presença de *A maçã no escuro* neste tópico. Vitória e Ermelinda encarnam o modelo da mulher infeliz e frustrada, caracterizadas pela inquietude e pela personalidade reflexiva.

Enquanto elas vivem em um impasse, Martim encontra a sua libertação. Em sua fuga, ele renasce e livra-se de uma vida com a qual não se identificava. Nesse novo cenário, em contato com a natureza e a vida simples, ele passa a ver as pessoas com outros olhos e a interagir de forma mais verdadeira com as pessoas. Diferentemente de Macabéa, Martim recusa-se a repetir o discurso alheio e procura a autoafirmação a partir de suas próprias palavras, como podemos observar a seguir:

Sua obscura tarefa seria facilitada se ele se concedesse o uso das palavras já criadas. Mas sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eram a voz de um homem. Isso sem falar que havia em Martim uma cautela de ordem meramente prática: do momento em que admitisse as palavras alheias, automaticamente estaria admitindo a palavra crime – e ele se tornaria apenas um criminoso vulgar em fuga (LISPECTOR, 1999 [1961], p. 101).

A narrativa termina sem que haja um desfecho claro, e o destino de Martim não é conhecido. O que fica evidente é que Martim buscava sobretudo sua própria linguagem, pois seria através dele que ele construiria sua identidade legítima e genuína. Ao tratar desta questão, Affonso Romano de Sant'Anna assinala que:

Podemos afirmar que todos os temas do livro decorrem desta postulação central: linguagem como criação. O problema da liberdade, por exemplo, que poderia ser encarado como verdadeiro e fundamental de seus personagens, tem suas raízes na própria luta pela linguagem de seus personagens, tem suas raízes na própria luta pela linguagem, uma vez que a libertação dos meios de raciocínio dos personagens o alcance da própria liberdade se dará na medida em que eles dominem e expressem a si mesmos. O homem só será livre quando conseguir se exprimir e é graças a essa expressão que ele pode calcular sua vida com palavras, como o fez Martim. O seu poder, sua força sobre os demais, enfim, sua libertação se dá na medida em que se exprime, em que aprisiona os objetos, conceitos e pessoas em seu campo semântico, em seu plano vivencial e de expressão (SANT'ANNA, 2013, p. 62-63).

Como podemos ver, ao abraçar a tarefa de contar a história de Martim e sua luta com as palavras, Clarice criou personagens que podem ser considerados existencialistas, que buscam a construção de si mesmos sobretudo pela expressão verbal. A autora comentava que este havia sido seu texto mais difícil, copiando quinhentas laudas onze vezes e redigindo oito versões até chegar à definitiva. Nesta obra podemos observar vários elementos que serão chaves para a compreensão do conjunto de personagens criados pela autora, como a busca de si e a incomunicabilidade.

*A paixão segundo GH* é o único romance na obra de Clarice Lispector em primeira pessoa. Sua publicação data de 1964 (mesmo ano do livro de contos *A legião estrangeira*) e sua narrativa apresenta o relato perturbador que tem origem em uma experiência banal. G.H. é a protagonista, seu nome se resume a estas iniciais cujo significado permanece uma incógnita até os dias atuais, gerando vários estudos especulativos.

De modo geral, o enredo é bem simples: uma mulher, escultora, pertencente à classe alta, mora em espaçoso e confortável apartamento de cobertura no décimo-terceiro andar na cidade do Rio de Janeiro. Certo dia, após demitir a empregada Janair, que morava no local, a patroa resolve ir arrumar o quarto que a mesma ocupava. Demonstrando um certo preconceito comum de sua classe, a proprietária acredita que o quarto da empregada que se fora seria o cômodo mais sujo da casa e resolve fazer uma faxina. Ao adentrar no ambiente, percebe que estava enganada, tudo é muito limpo e organizado. No entanto, é nesse ambiente em que se dá a experiência reveladora de toda a trama: ao abrir a porta do guarda-roupa, depara-se com uma barata. Ela hesita, mas por algum motivo não revelado, ela passa pela experiência repugnante de matá-la e comê-la em seguida. É a partir deste acontecimento insólito que se inicia o trajeto místico da personagem. Vejamos o trecho a seguir:

Toma o que vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando. Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama - era lama e nem sequer lama já seca, mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade (LISPECTOR, 1998 [1964], p. 57).

Diante desta experiência, a personagem é tomada por sentimentos diversos e contraditórios. Neste turbilhão, ela sente amor e ódio, pureza e sujeira, violência e calma, crueldade e solidariedade, encanto e desencanto. Nunes define esta confusão de sentimentos como “conversão radical”, pois sua autoidentidade é desconstruída, e a difícil decisão da renúncia lhe é imposta, bem como o processo da despersonalização. Tal como Kafka<sup>17</sup> em seu texto mais conhecido, *A metamorfose* (1915), no qual o protagonista é o jovem Gregor Samsa que tendo uma vida normal e sendo arrimo de família, acorda em uma manhã e se vê transformado em um inseto, alterando completamente o curso de sua existência, o encontro visceral com a barata lhe submete a uma metamorfose interior e espiritual. No entanto, na obra de Clarice Lispector, a barata tem sentido real, enquanto que em Kafka, o ser repugnante pode

---

<sup>17</sup> Franz Kafka (1883-1924), escritor de língua alemã, autor de novelas e contos, dentre elas *O Processo* e *O Castelo*. Não obteve reconhecimento em vida, mas graças ao empenho do amigo Max Brod, sua obra pode ser publicada e ficou conhecida mundialmente.

tomar outras formas uma vez que o autor não fornece maiores detalhes sobre sua aparência. Como podemos conferir no trecho a seguir, Clarice assinala o rompimento com tudo o que constituía a personagem antes deste encontro:

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo que se possa perder e ainda assim ser. Pouco a pouco tirar de si com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo que me caracteriza é o modo como eu sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecida por mim. Assim como o momento em que vi a barata é a barata de todas as baratas, assim como quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres (LISPECTOR, 1998 [1964], p.174).

O quarto e a barata representam o mundo das coisas esquecidas e ignoradas. Neste sentido, pode-se dizer que o lado feio que é invisibilizado pela comodidade do cotidiano, o encontro com a barata seria o confronto consigo mesma tantas vezes adiado.

É uma metamorfose em que eu perco tudo o que eu tinha e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou eu e agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta com os seus planetas e baratas. (LISPECTOR, 1998 [1964], p. 67).

Perante o ocorrido, G.H. se vê diante de um momento de ruptura. Sua trajetória, suas crenças, e tudo mais que ela tinha como sólido se desintegram. Como consequência, vem a desestabilização da sua identidade. A personagem se dá conta de que o ela tinha como real nada mais era do que uma representação do que ela criou de si. O encontro com a barata e a desordem por ela provocada que fazem com G.H perca a sensação de conforto e segurança que a acompanhavam, mas que de certo modo já davam mostras de fraqueza. Como assinala Nunes:

Trazendo a desordem e o desequilíbrio, no estreito aposento onde a personagem se sente prisioneira, a aparição da barata vem consumir um processo subterrâneo e fatal de desagregação que já se iniciara. Desse modo, a ruptura com o *sistema* jamais será da inteira responsabilidade da mulher. É uma espécie de *factum* que a obriga a descer no seu interior tumultuado, para encontrar, no mergulho introspectivo do êxtase, uma realidade abismal e incontrolável, sem beleza ou consolo, ao mesmo tempo repulsiva e fascinante, inseparável do grotesco (NUNES, 1995, p. 62).

Este contato com o objeto, com o impessoal (representado pelo animalesco) e a transformação por ele provocada, recebe o nome de epifania. Ao definir esse termo, Sant’anna afirma o seguinte:

O termo “epifania” pode ser compreendido num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual – e é neste sentido que a palavra surge, descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. Aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. 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, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve a personagem (SANT'ANNA, 2013, p. 88).

A experiência vivida por G.H. representa, neste caso, uma espécie de renascimento e se reveste de contornos místicos. A G.H. que se retira do quarto de Janair não é mais a mesma. Para Nunes: “Pela repugnância, G.H. saíra de seu mundo e pela repugnância retorna à normalidade do cotidiano” (NUNES, 1995, p.65). Quando recobra a consciência, se dá conta de que em seu mundo, efetivamente, tudo continuava como antes.

Este é provavelmente o livro mais conhecido da autora. É também um dos mais estudados, tema de muitas investigações acadêmicas. No entanto, a sondagem em torno do mistério de G.H. não parece se esgotar e é provável que nos estudos e análises futuras possam nos ajudar a compreender melhor esta obra tão impactante.

Cinco anos após o lançamento de *A paixão segundo G. H.*, Clarice publicou em 1969 pela editora Sabiá, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Segundo Manzo (2001), embora tenha sido bem recebido pelo público e pela crítica, a autora declarava em entrevistas posteriores ao lançamento sua insatisfação com a obra, denominando-o de “livro detestável”.

Já para outros estudiosos da obra clariceana, como Arêas (2005), por exemplo, o livro em questão merece atenção por apresentar novos elementos na obra da escritora:

*Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* ocupa um lugar surpreendente no conjunto da obra de Clarice Lispector. De antemão sabemos que a produção da escritora é tal modo entrelaçada que seria um risco de simplificação ou furor classificatório estabelecer fronteiras ou rupturas drásticas em seu percurso (ARÊAS, 2005, p. 21).

O livro apresenta a história de amor entre Ulisses e Lori. Lorelay é uma jovem professora primária, moradora do bairro de Ipanema. Vivendo sozinha, a moça guarda uma certa amargura por conta de relacionamentos anteriores fracassados. Em um passado mais confortável financeiramente, pôde fazer viagens à Europa patrocinadas pelo pai. Hoje, apesar da condição financeira inferior, ele continua a sustentá-la com uma pequena mesada. Na esfera íntima, convive com poucas pessoas e suas amigas resumem-se à empregada que faz faxina em sua casa e uma cartomante (personagem recorrente na vida e obra de Clarice). No trecho abaixo, podemos conhecer um pouco da condição de Lori as diferenças entre ela e Ulisses:

Também não dissera a Ulisses como melhorara a penosa sensação de estar solta mesmo; o pai perdendo o grosso da fortuna, ela mudara-se sozinha de Campos para o Rio, comprara o pequeno apartamento onde vivia, sustentada regamente pela

mesada do pai. Com quatro irmãos homens, ela filha única, o pai lhe mandava o que ela quisesse. Com um terço da fortuna que restava dava para eles viverem como ricos, mas felizmente para ela acabara-se a possibilidade de viajar sem parar para a Europa. Não contara a Ulisses por vergonha: ele era, ao que ela entendera, socialista e não admitiria sem escárnio ou revolta dar-se com ela sem desprezo (LISPECTOR, 1998, p. 49).

Ulisses, por sua vez, é um professor de filosofia morador do bairro da Glória. Possui um comportamento sedutor e um temperamento centrado. A ação se passa na Zona Sul, região mais abastada do Rio de Janeiro, cercada de praias e dos cartões postais da cidade. É narrado em terceira pessoa, com alternância entre o discurso direto e o indireto. Como bem observou Nunes, nesta obra percebemos algo inédito até o momento, pois a narrativa é marcada pelo diálogo no lugar dos habituais monólogos das personagens clariceanas:

O que há de realmente novo em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, contrastando com os romances anteriores, é que a narrativa está polarizada pelo diálogo e não pelo monólogo. Embora presa do mesmo dilaceramento que afeta Joana e Virgínia, Lori, a personagem de *Uma aprendizagem*, que conhece a extrema solidão desagregadora de G. H., encontra em Ulisses, um professor de filosofia, o interlocutor que a devolve a si mesma e à realidade. Ao contrário de um conflito intersubjetivo da protagonista com o personagem principal mediador, vamos assistir a uma diferente espécie de relacionamento, como já nos mostra o pacto firmado entre eles: Ulisses só possuirá Lori, que já teve cinco amantes eventuais, quando esta puder a ele entregar-se de corpo e alma, numa união amorosa completa e sem reserva (NUNES, 1995, p. 79).

O efeito prático desta mudança é que a descoberta do “eu” não acontece de modo solitário, pelo isolamento, mas a partir de um processo dialógico. Quando encontra Ulisses, com seu comportamento um tanto pedante e didático, Lori é iniciada neste processo. O homem assume a função de tutor, uma espécie de guia, que orienta e avalia suas atitudes. Neste processo de descoberta ocorrem afastamentos e aproximações entre os dois. Embora apresentem comportamentos opostos, renunciando um certo embate, eles encontram um no outro a complementaridade. Mas como convém à obra da autora, este processo não se realiza de forma natural e é marcado por tensões.

Tanto Nunes (1995) quanto Gotlib (2013) sustentam que o texto pode ser lido com um metarromance, e que retoma algumas questões levantadas em produções anteriores:

O romance constrói-se a partir do movimento das relações entre as duas pessoas envolvidas nesse jogo amoroso: um homem, Ulisses e uma mulher, Lori. E o enredo mostra uma montagem que guarda certas semelhanças com o romance anterior, *A paixão segundo G.H.* Se Lori encontra-se diante de uma série de outros, mas principalmente diante de um homem, aprendendo a amar e a ser amada, G.H. descobre-se em estado de paixão, enfrentando uma série de “outros”, como Janair, a empregada, e, principalmente, “a barata” (GOTLIB, 2013, p. 484).

Lori não foge ao perfil feminino das personagens clariceanas. Marcadas pela introspecção, estas heroínas elegem a palavra como meio para encontrar uma direção para os questionamentos acerca da existência, das relações pessoais e sobre si mesmas. Para algumas destas mulheres, a busca acontece de forma solitária, surgindo daí o isolamento (que pode ser voluntário ou não); já outras encontram na figura masculina a mão que guia, que orienta esta busca. Neste caso particular, Ulisses participa deste jogo, mas não da forma “literária” ou “filosófica” como deseja Lori, ou seja, uma aprendizagem permeada pela linguagem. E como este não corresponde às suas expectativas nesse sentido, ela passa a querer ser desejada por ele:

Percebe-se o reflexo, o eco de G.H. sobre Lori: introspecção abismal, sensibilidade para o nada, envolvimento pelo silêncio, sedução pelo indizível e do ser impessoal, conceituações de Deus como pura identidade e totalidade cósmica. Mas enquanto *A paixão segundo G.H.* foi uma desaprendizagem das coisas humanas, *O livro dos prazeres* é, sem abstrair as verdades trágicas daquela experiência, uma recuperação corajosa do sentido da existência individual. Em Lori, cuja aprendizagem representa uma contestação a G.H. realiza-se, até porque ela também, como a outra, necessita de mãos que a segurem, o efetivo retorno ao mundo e ao cotidiano, que ficara suspenso no romance anterior. E a condição essencial de sua humanidade é a linguagem. Mal pode Lori imaginar como seriam as coisas sem as palavras (NUNES, 1995, p.81).

Quanto à forma, a linguagem empregada por Clarice Lispector foge de construções muito elaboradas, que por vezes, fazem surgir diálogos estereotipados. Há capítulos bastante curtos, de apenas uma palavra, como o que tem o seguinte título: “Luminescência”. Os primeiros parágrafos do livro começam com letras minúsculas.

O discurso de Lori varia da confissão íntima ao discurso didático, pois não esqueçamos que ambos os personagens são professores. Neste romance, ao contrário dos anteriores, observamos o desenvolvimento da subjetividade de uma mulher que parte da dor e traça sua trajetória de encontro ao prazer. Mais uma vez na obra de Clarice Lispector, a palavra e a linguagem assumem o protagonismo desta busca. É uma história otimista e de final feliz.

Já na década de 1970, a obra de Clarice Lispector foi marcada por narrativas mais curtas: *Água viva*, *Visão do esplendor*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida (pulsações)*. Sobre este aspecto, Montero pondera:

Quando Clarice publicou romances, eles mais pareciam novelas por causa de sua extensão, o que pode ser visto em *Água viva*. As 45 crônicas do Jornal do Brasil, reunidas em *Visão do esplendor* (1975) – as “impressões leves”, como chamou no subtítulo – foram lançadas pela Francisco Alves (MONTERO, 2018, p. 129).

Deste modo, o sétimo romance da autora, *Água viva* é uma publicação de 1973 e para a própria autora “não tinha história, não tinha enredo”. Texto muito próximo dos escritos

publicados anteriormente em jornal, é redigido em primeira pessoa e é constituído pelo monólogo com um interlocutor ausente. O “eu” feminino que se dirige a um “tu” masculino. Segundo Manzo (1997, p. 139), o livro começou a ser preparado três anos antes de sua publicação e passou por três versões distintas até chegar em sua versão final. Antes do título definitivo, foi chamado de *Atrás do pensamento e Objeto gritante*.

A mulher que fala no texto é uma artista, dedicada à pintura, expressão artística que despertava bastante interesse na autora. Seu modo de expressão são as cores utilizadas em seus quadros e o fluxo de consciência em suas falas. Estes fluxos se materializam em pequenos capítulos/trechos, uma vez que seu pensamento é fragmentado. A escrita é estilizada, feita de procuras, que oscila entre a confissão e o delírio. Nunes (1995) identifica nesta obra uma forte presença de elementos de *A paixão segundo G. H.*, vejamos:

*Água viva* é uma continuação e um recomeço: continuação da experiência de esvaziamento consumada em *A paixão segundo G.H.* - esvaziamento do sujeito narrador, que se desagrega, e da narrativa, que conta a errância desse mesmo sujeito - e também recomeço, porquanto o texto parece retomar o “realismo novo” anunciado em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, mas como aprendizagem das coisas humanas pelo processo de escrever transformado em busca aleatória, ao mesmo tempo conquista e perda de tempo, criação de sobrevida e aproximação da morte. A escritura autodilacerada, conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora, é agora a contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de ficção, que já não ostenta mais as características formais da novela e do romance. (NUNES, 1995, p.157)

A luta com as palavras se mistura à volatilidade do tempo enquanto a personagem tenta entender a solidão e busca eternizar o instante. Neste contexto, a arte é vivida, não descrita, sem buscar definições, e a artista-pintora envereda pela pintura abstrata, como na tentativa de fugir de rótulos ou classificações, assim como Clarice também buscou. Estes textos mais experimentais foram estudados por Viana (2013) e receberam a denominação de “restos de ficção”. Já para Borelli (1981) esta obra marcaria “o prenúncio do fim” ou a “anti-sala da desagregação absoluta”. Provavelmente por este motivo, a construção desta personagem não passa pela ação, mas, sobretudo, pelo discurso que ela afirma, é o imaginário que a constitui. “E eis que te faço perguntas e muitas serão. Porque eu sou uma pergunta” afirma a personagem (LISPECTOR, 1973, p. 36). Clarice parece se materializar nesta personagem sem rosto, sem corpo. E livre dessas referências, a autoria estaria autorizada a confessar seus medos, seu pensamentos soltos e suas pequenas vivências quotidianas e delírios em forma de mutações faiscentes.



Enquanto preparava *A hora da estrela* (1977), Clarice também escrevia *Um sopro de vida*. Concluído em 1977 e lançado postumamente (1978), esta obra é o resultado da compilação feita pela amiga e assistente Olga Borelli. Escrito em forma de “pulsações” e de estilo narrativo indefinido, Clarice aplica neste livro a fórmula do narrador fragmentado já utilizada em *A hora da estrela*. Segundo Manzo (1997):

Em *Um sopro de vida*, Clarice lança mão de um personagem chamado ‘O Autor’ que por sua vez escreve outro personagem chamado ‘Ângela Pralini’ (a mesma que aparecera em *A Partida do Trem*, de *Onde estivestes de noite*). Mas se em seu conto, Ângela e Clarice já pareciam ser irremediavelmente a mesma pessoa, em *Um sopro de vida* torna-se impossível distinguir uma da outra (MANZO, 1997, p. 223).

A partir dessa narrativa dispersa, sem drama ou conflito, a autora nos apresenta o triângulo de personagens (composto por um homem e duas mulheres). Nesta obra, a literatura não tem a função de explicar, mas se apresentar como instrumento de uma busca. Deste modo a linguagem toma a função de instrumento de conhecimento e de autoconhecimento. Para Gotlib:

Mas persiste o esquema desdobrável de *A hora da estrela*: um narrador (ou autor fictício) desdobra-se na personagem, que, por sua vez, espelha o seu autor e a autora desse autor: Clarice Lispector. Estabelece-se o círculo vicioso do circuito ficcional-autobiográfico. Assim, o fio do enredo consiste na história de um autor (O Autor) que escreve um livro sobre uma autora (Angela Pralini) que escreve um livro sobre... si mesma como autora, ou seja, Clarice Lispector, que é ela mesma (ortônima), enquanto o autor e a autora (personagens e espécie de heterônimos) (GOTLIB, 2013, p. 590).

Assim, a história é contada simultaneamente pelos três autores, a partir de um diálogo, no qual, ao mesmo tempo questionam o tema da autoria e a ficcionalização com o real.

Benedito Nunes definiu esse jogo de identidades intercambiáveis de “impossibilidade de narrar qualquer coisa sem ao mesmo tempo narrar-se”. Nesta história de vida e de morte na qual a autora escreve na tentativa de salvar-se, no mesmo tempo em que tenta despistar qualquer traço dito autobiográfico, o sentido de fim permeia a narrativa. E conhecendo a vida da autora, é inevitável ignorar o tom de despedida já nas primeiras páginas:

Eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim uma aleluia. Quando fechardes as últimas páginas deste malogrado e afoite e brincalhão livro de vida então esquecei-me. Estou caindo no discurso? Que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar (LISPECTOR, 1999, p. 21).

No desenvolvimento da narrativa, as identidades das personagens se mostram mais delineadas e as personagens tornam-se mais definidas. Ângela Pralini, protagonista de *Um*

*sopro de vida*, é uma mulher intuitiva, sensível, sensual, sem amarras, sem medo de assumir suas fraquezas, curiosa, que se questiona. O Autor é objetivo, com pensamento lógico, matemático e surge como a representação do controle e do limite.

Neste livro, Clarice Lispector deixa os leitores mais próximos de seu processo criador e como se dá sua procura incessante pela palavra justa e redentora. Algo único e específico que ela denominou de *it*. Este *it* sempre esteve presente em sua obra e foi explorado em *Água viva*. Não deixa de ser uma luta travada contra a morte e seu silêncio, assim como Clarice parece. deste modo, tentar adiar o fim que se aproximava.

Com esta breve análise das principais personagens femininas da obra da autora, concluímos esta seção do capítulo dedicado também à sua vida e seu percurso literário na literatura brasileira. Deste modo, apoiados em estudos anteriores e em pensadores relevantes, podemos acumular elementos que nos ajudarão no capítulo de análise que concluirá esta pesquisa.

#### **4.2 Suzana Amaral: uma cineasta da maturidade**

Suzana Amaral, diretora de *A hora da estrela* (1985), assim como Nelson Pereira dos Santos, tem predileção por obras literárias como ponto de partida para seus longas-metragens. Sua produção em termos de cinema é curta, e seus três filmes são, segundo ela, “transmutações” de livros escritos por autores brasileiros (Anexo 2). Além do livro estudado, fazem parte da sua filmografia: *Uma vida em segredo* (2001), da obra de Autran Dourado, publicado em 1964 e *Hotel Atlântico* (2009), de João Gilberto Noll, publicado em 1989.

Nascida em São Paulo, em 1932, Suzana Amaral<sup>18</sup> possui uma trajetória bem peculiar e sua carreira começou após os quarenta anos, quando já havia sido casada e seus nove filhos já estavam crescidos. Após o divórcio, em 1968, ela ingressou no curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), concluído em 1971. Durante o curso, realizou os curtas-metragens *Eu sou Vocês*, *Nós Somos Eles*, *Semana de 22*, ambos de 1970, e *Sua Majestade*, *Piolin* (1971).

No ano seguinte, passou a dar aulas de roteiro e fotografia na própria ECA/USP. Também passou a dirigir programas para a TV Cultura de São Paulo, onde atuou até 1987.

---

<sup>18</sup> Suzana Amaral é parente distante de Tarsila do Amaral (1886-1973), um dos grandes nomes do Modernismo brasileiro e autora do quadro brasileiro mais conhecido e valioso, *Abaporu* (1928). Também é irmã de Aracy Amaral, historiadora, curadora e crítica de arte, além de uma das grandes especialistas em artes plásticas, tendo sido diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Dentre as várias produções apresentadas, destacam-se entre elas o curta-metragem *Erico Veríssimo* (1975) – ano da morte do escritor.

Em 1976 seguiu para os Estados Unidos para dar prosseguimento aos estudos. Fez mestrado em direção de cinema na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque, a New York University (NYU) e em 1978 concluiu o curso de atuação e direção no Actors Studio, na mesma cidade. Seu mestrado é concluído em 1979, com o documentário *Minha vida, Minha Luta*, sobre a moradora de uma comunidade, Iracema Costa, que teve a ideia de abrir sozinha uma creche improvisada na periferia da cidade São Paulo. Como resultado, além da conquista do prêmio de melhor média-metragem no Festival de Brasília, ela atraiu doações para a creche. Retomou suas atividades na televisão na direção da série *Pensamento e Linguagem*, uma parceria com a Fundação holandesa Bernard Van Leer. Também adaptou a obra *A Casa de Bernarda Alba* do escritor espanhol, Federico García Lorca (1898-1936).

Ao decidir preparar seu primeiro longa-metragem, a diretora seguiu o conselho de seu orientador que dizia que, ao escolher uma obra literária para ser adaptada para os cinemas, deveria se buscar o livro mais sucinto, com poucas páginas. Decidida a levar para as telas uma obra de Clarice Lispector, cuja obra ela conhecia profundamente, a cineasta encontrou o menor volume sob o título de *A hora da estrela* (1977). Em entrevista, a diretora afirmou:

Eu tinha um professor que me dizia: "Quando vocês forem procurar livro para adaptar, vocês devem passar pela estante, ou pela livraria e escolherem o livro mais fininho. Não peguem livro grosso, porque é muito difícil, a partir de um livro grosso, você fazer uma adaptação. É mais fácil você adaptar um livro fininho, ou seja, você criar uma nova estória a partir daquela estória." [...] No caso de adaptações, acho que quando você faz a adaptação de um livro, você pode mudar os fatos, porém não pode mudar o espírito da obra –vamos dizer, a alma, a espinha dorsal da coisa. No meu caso, a minha preocupação era ser fiel a essa alma da obra. A Clarice diz assim: "o que me importa não são as palavras, é o sussurro por trás das palavras". Isso está no livro, essa foi a minha preocupação básica na hora de filmar, na hora de encenar<sup>19</sup>.

Em seu processo criativo, tudo se inicia com a leitura do livro. Para a cineasta, é necessário estabelecer uma intimidade com o texto, pois para ela, “entrar no espírito do livro” é fundamental. Neste aspecto, Suzana demonstra ter muita clareza de seu papel de autora, pois considera o filme como uma obra independente, sem nenhum compromisso com o texto-fonte e denominando o filme de recriação. Sua preocupação maior é com a preparação do ator, considero por ela como “a porcelana do set”. Neste momento de criação, ao escolher os atores

---

<sup>19</sup> Depoimento concedido à Luiz Adelmo Fernandes Manzano, "A Hora da Estrela", publicado na Revista de Comunicação e Artes, no. 25, jan/jul, 1991, p.17/19.

de sua produção, ela inicia um processo de preparação bem peculiar e detalhista. Ao definir o elenco e papel que cada um desempenhará na trama, a diretora lhes entrega o livro e não o roteiro para que os atores-leitores criem intimidade com o texto-fonte, para em seguida estabelecer um diálogo por meio de cartas, processo que pode durar meses. Quando esta etapa é concluída e a diretora considera que os atores já estejam familiarizados com o subtexto e mais próximos do enredo é que a fase de gravação tem início. Deste modo podemos perceber que se trata de uma diretora que segue um ritmo próprio em suas produções. Nesse processo de adaptação, existe um tempo dedicado aos atores e à preparação das personagens, pois para que o resultado seja satisfatório, é necessário que os atores conheçam bem as personagens e seu universo.

No caso específico da preparação da atriz Marcélia Cartaxo<sup>20</sup>, intérprete de Macabéa, a atriz que morava em Cajazeiras, na Paraíba, recebeu a incumbência de pedir à mãe que costurasse uma camisola feita de saco de arroz para em seguida usá-la (sem lavar) nos meses seguintes. Este tipo de roupa era algo bem comum em regiões pobres, onde as pessoas não tinham condições de comprar bons tecidos para fazer suas vestimentas e as grandes redes de departamento eram inexistentes. Através do cheiro, que ia impregnando no tecido ao longo das semanas, segundo ela, a memória do Nordeste ficaria entranhada na peça, em uma evocação, de certo modo, proustiana do passado. Esta camisola, com todos seus odores e sujeiras, foi usada pela personagem em várias cenas do filme.

Em seu processo criativo, em princípio, não há roteiro a ser seguido ou decorado. Nada é rígido ou ensaiado, pois, segundo Amaral, o teste ou o ensaio são vistos como um desperdício de energia ou carga emocional. Ela prefere registrar a primeira encenação, ou seja, o primeiro contato do ator com a cena propriamente dita.

Em sua adaptação de estreia, objeto de nossa pesquisa, Suzana Amaral fez escolhas ousadas. Além de escolher uma atriz inexperiente no cinema como protagonista, ela optou por descartar a figura do narrador e centrar-se na trama da personagem a partir de suas interações com o meio e outros personagens. Sobre essas escolhas e seu resultado final, iremos tecer comentários e análises em um capítulo específico.

---

<sup>20</sup> Entrevista concedida por Marcélia Cartaxo ao programa Sala de Cinema, em 10 de janeiro de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TuvSM5d374c&t=46s>. Acesso em 28/10/2017.

#### 4.2.1 Suzana Amaral e a literatura

Após o sucesso conquistado por sua primeira produção, que era uma adaptação de uma obra literária, a diretora continua na mesma seara, adaptando outros livros de autores nacionais.

O segundo filme de Suzana Amaral, *Uma vida em segredo* (2001), baseado na obra do escritor mineiro Autran Dourado (1926-2012), apresenta uma personagem que traz elementos em comum com a personagem Macabéa. Em sua narrativa, a protagonista chama-se Biela, é uma jovem originária do meio rural, de modos muito simples, porém herdeira de várias terras. Órfã de mãe na infância, perde o pai anos mais tarde, o que a leva a viver na cidade com o primo e tutor. Ao sair do meio rural e se inserir no seio de uma família urbana e de hábitos burgueses, ela acaba por passar por transformações visíveis. Diante da pressão dos familiares com quem passa a habitar, a jovem vai sufocando sua personalidade. Dentre estes familiares, se destaca Constança. É interessante observar que a exuberante personagem Constança pode ser vista como um contraponto à personalidade acanhada de Biela, tal qual Glória representa para Macabéa. Neste enredo, é possível identificar os efeitos negativos do patriarcado sobre as mulheres. No entanto, em determinado momento, a jovem retoma as rédeas de sua vida e não se deixa mais oprimir, ou seja, assim como em *A hora da estrela*, ainda que por outros meios e outro contexto, existe o momento da libertação.

Ao observarmos a construção das personagens, percebemos que, além do sentimento de inadequação, há também em comum, nas duas produções da cineasta, a trajetória de duas protagonistas marcadas pela incomunicabilidade. Em dissertação sobre as duas obras, ao mencionar os textos-fontes, Alvarenga afirma:

Desse modo, temos a presença, na literatura brasileira, da geração pós-45, de dois personagens femininos que absolutamente são a negação da ideia de comunicação, no sentido mais humano da palavra, pois não formulam pensamentos coesos. Porém, mesmo assim, revelam um universo interior feito de ruídos e segredos, com sentimentos amórficos. Assim, essas duas obras nos fez pensar num mundo sem palavras (ALVARENGA, 2010, p. 34).

Macabéa e Biela, as protagonistas das produções de Suzana Amaral, trazem consigo as marcas do silêncio, o que não quer dizer exatamente o silenciamento de sentimentos, que são traduzidos pela diretora e sua equipe através de outros recursos narrativos. Este apagamento de Biela, por exemplo, também é traduzido por meio do figurino:

Trajes de tecidos simples, algodões e chitas. Panos carentes de estamparias, padronagens ou combinações elaboradas. Cores apagadas ou escuras: acre, azul escuro, tons de cinzas e marrons. Nada de laços, fitas, rendas ou babados. Nenhum adereço, nada que não tenha utilidade prática: saias amplas para movimentos largos, pregas simples. Dois xales apenas: um deles, peça antiga, de crochê, confeccionada em linha amarelo-mostarda, ponto complicado, visivelmente trabalhoso. Herdado da mãe. O outro, também em crochê, preto, ponto simples e trama aberta (NASCIMENTO E FISCHER, p. 64).

O filme, assim como o de estreia da diretora, fez um percurso bem sucedido e recebeu os prêmios de Melhor Atriz e Diretora no Festival do Cinema Latino de Huelva (2002), Prêmio OCLAC no Festival de Cartagena (2003) e Melhor Filme, Direção de Arte, Fotografia e Atriz no Cine Ceará (2002).

Seu terceiro filme é *Hotel Atlântico* (2009), baseado na obra homônima de João Gilberto Noll (1989). O autor, falecido em 2017, é conhecido por uma obra em que a fragmentação da linguagem é um elemento importante e uma de suas marcas, aspecto que o aproxima de Clarice Lispector. Escritor premiado que ao longo de sua carreira foi agraciado com cinco prêmios Jabuti, nos deixou uma obra instigante e rica tanto na diversidade de temas como na abordagem estilística. Seus personagens também se caracterizam como seres deslocados, embora a sua obra não apresente homogeneidade.

Nessa história, o protagonista do sexo masculino não tem nome e perambula pelo Rio de Janeiro até chegar ao Rio Grande do Sul. Não fica claro o que o leva a este deslocamento, trata-se de uma fuga ou uma busca. O narrador personagem é quem conta suas aventuras sem explicitar o motivo. O cenário varia, personagens secundários se sucedem, uma vez que ele está em constante trânsito, mas as razões destas mudanças sucessivas não são reveladas. Solidão e situações em que a morte se mostra à espreita são recorrentes ao longo do seu percurso.

Na adaptação de Suzana Amaral, a diretora consegue com elementos mínimos, registrar a passividade do protagonista diante de situações diversas. No terceiro longa, embora ela tenha optado por um protagonista do sexo masculino, ela continua a retratar alguém que tem bastante em comum com as personagens anteriores, trazendo consigo a marca da inadequação e o deslocamento.

Se nas obras anteriores a diretora opta pela linearidade, neste terceiro filme, ela constrói um enredo que foge a este padrão. O texto verbal marcado pela fragmentação é transformado em uma narrativa sem início, meio e fim.

Ao analisarmos a filmografia de Suzana Amaral, percebemos que se trata de uma artista de grande sensibilidade. Os textos-fontes escolhidos para suas produções, apesar de serem publicações de épocas e autores distintos, trazem a marca de temas específicos como a

solidão, o deslocamento, a fragmentação e a incomunicabilidade. Todos os protagonistas são seres que saíram de seus lugares de origem e passam pelas dificuldades típicas proporcionadas por este tipo de mudança.

Nesta produção, a diretora também é responsável pelo roteiro, o que a aproxima do texto de partida e a proporciona maior participação do processo de adaptação. Além da consciência de que se trata de uma outra obra independente e realizada em outro código linguístico e em outra estética, Suzana Amaral tem a capacidade de oferecer ao seu público leituras inovadoras e consistentes de textos de autores respeitados de nossa literatura.

## **5 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE NA LITERATURA E NO CINEMA: O NORDESTE EM FOCO**

Este capítulo apresenta como foco os conceitos de identidade e representação a partir das reflexões desenvolvidas no campo dos Estudos Culturais. Dividido em duas partes, inicialmente abordaremos os conceitos de identidade e representação no âmbito das adaptações, e, em seguida, discutiremos sobre o Nordeste e suas representações, focalizando sobretudo a forma como esta região foi apresentada tanto pelos escritores, quanto pelos diretores das obras que constituem o *corpus* desta pesquisa.

### **5.1 Identidade, representação e adaptação**

Antes de abordarmos os temas principais deste tópico, se faz necessário fazer uma breve apresentação dos Estudos Culturais, pois é a partir desta perspectiva que iremos nos aprofundar nesses conceitos.

Oriundo da Grã-Bretanha nos anos do pós-guerra, mais precisamente a partir dos anos 1950, este campo de estudos surgiu em aulas noturnas para trabalhadores. Seus principais expoentes foram Raymond Williams (1921-1988) e Stuart Hall (1932-2014). Seus pressupostos ganharam o mundo, tendo chegado à América Latina, Austrália e, atualmente, os Estados Unidos podem ser considerados o principal polo disseminador deste campo de pesquisa.

Em 1964, Richard Hoggart, diante das profundas alterações de valores causadas no pós-guerra, sobretudo na classe trabalhadora, funda o Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS). Ligado ao Departamento de Língua Inglesa da Universidade de Birmingham, este campo acabou constituindo-se num centro de pesquisa de pós-graduação desta universidade.

Três são os textos que constituem a gênese dos Estudos Culturais, a saber: *The uses of literacy* (1957), de Richard Hoggart, *Culture and society*, de Raymond Williams (1957) e *The making of the english working-class* (1963), de E. P. Thompson. Hoggart era oriundo da classe trabalhadora e tinha formação em Literatura. Na obra citada, ela buscava estudar as tradições culturais da classe trabalhadora urbana bem como o papel da cultura de massas na construção dos seus hábitos e costumes. O texto de Raymond Williams, por sua vez, dedica-se a apresentar uma gênese do termo cultura e sua evolução ao longo do tempo. O termo, porém, não vem sozinho e, segundo o autor, para ser compreendido em sua amplitude, precisa



ser prescrito à luz de termos como sociedade, indústria, classe e arte. Thompson, por seu turno, com sua publicação, mudou a forma de fazer história na Inglaterra, pois pela primeira vez deu voz aos derrotados, às classe oprimidas. Ex-membro do Partido comunista, do qual se afastou em 1956, ele foi um dos maiores expoentes da *New Left*<sup>21</sup>.

Na difícil tarefa de tentar delinear os Estudos Culturais, podemos afirmar, *grosso modo*, que eles podem ser tomados como: uma tradição intelectual e política que, a partir dos temas escolhidos e metodologia de estudos, estabelecem uma nova relação com as disciplinas acadêmicas. Inovam em termos de seus paradigmas teóricos, bem como por seus objetos característicos de estudos, até então distanciados e/ou desprezados pelo meio acadêmico. Segundo Hall (1980, p. 07): “Os Estudos Culturais não configuram uma ‘disciplina’, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade”, ou seja, Hall advoga que os Estudos Culturais constituem algo mais amplo, podendo ser considerados como um campo de estudos onde várias disciplinas se interrelacionam, tendo como objetivo analisar os aspectos culturais da sociedade contemporânea.

A contribuição de Williams, em seu *Culture and Society*, é fundamental para lançar as bases teóricas dos Estudos Culturais. Neste livro, ele observa a história literária por outro ângulo e demonstra como a cultura é um conceito essencial que associa a análise literária à investigação social. Segundo o autor, o conceito de cultura, em seus sentidos modernos, surgiu à época da Revolução Industrial (1760-1820/1840). Para Williams, cinco palavras de importância capital para os dias de hoje surgiram nas últimas décadas do século XVII, a saber: indústria, democracia, classe, arte e cultura. Ainda segundo o autor, cultura é esta palavra que, mais do que qualquer outra abrange as relações na sociedade. Para o teórico britânico:

Poderíamos dizer, aliás que as questões que hoje se concentram nos significados da palavra cultura são questões diretamente produzidas pelas grandes mudanças históricas que as mudanças em indústria, em democracia e em classe, cada uma a seu modo, representam e com as quais as mudanças em arte são uma resposta minimamente relacionada. O desenvolvimento da palavra cultura é um registro de um número de reações importantes e permanentes a essas mudanças em nossa vida social, econômica e política, e pode ser visto, ele mesmo, como um tipo especial de mapa por meio do qual a natureza das mudanças pode ser explorada (WILLIAMS, 2011, p. 18-19).

---

<sup>21</sup> *New Left* ou Nova Esquerda, surgiu em 1956, no período marcado pela repressão à Revolução Húngara, pelos tanques soviéticos, bem como pela invasão britânica e francesa à zona do Canal de Suez. Segundo Hall (2014, p. 214-215): “Ela tentou definir um terceiro espaço político em algum lugar entre essas duas metáforas históricas – “Hungria” e “Suez”. Sua ascensão significou para os adeptos da esquerda da minha geração o final dos silêncios impostos e dos impasses políticos da Guerra Fria, bem como a possibilidade de um avanço em direção a um novo projeto socialista”.

Tendo como ponto de partida o termo cultura que para Hall (1997) significa um conjunto de valores ou significados partilhados e que não se restringe apenas a um conjunto de manifestações como literatura, pinturas ou programas de televisão, mas um processo, um conjunto de práticas e que são partilhadas por um conjunto de pessoas, podemos avançar nessa discussão. Pois, ao apontar esta definição ampla do termo, ele insere um outro conceito, primordial para esta pesquisa, que é o da representação. O termo representação tem se mostrado importante em pesquisas que abordam a comunicação e a cultura. Embora não se tenha até o presente uma definição hegemônica e definitiva do termo, vários teóricos que se dedicaram a aprofundar esta discussão trazem reflexões importantes para compreendê-lo e para que se possa debatermos esta questão de forma consistente. O conceito de representação tem sido motivo de discussão há bastante tempo, e podemos até afirmar que ele está presente desde a Antiguidade e vem sendo, desde então, analisado através de perspectivas variadas que o interpretaram de diferentes maneiras.

Entretanto, como não é nosso objetivo apresentar uma genealogia deste tema, abordaremos este assunto à luz dos debates promovidos sob a perspectiva dos Estudos Culturais, pois é a partir deles que faremos nossa análise.

Uma das preocupações presentes na obra de autores que participam desse debate, Hall, por exemplo, é entender como o significado é construído no que diz respeito ao conceito de representação. Ele defende que os significados culturais não são definidos biologicamente, mas que se trata de construções sociais que vão se configurando ao longo da vida e estão diretamente ligados à cultura na qual o sujeito está inserido e, por consequência, têm efeitos reais e tem o poder de influir nas práticas sociais.

Deste modo, podemos afirmar que representação é um conceito importante e elemento essencial em um processo através do qual os significados são produzidos e negociados entre membros de uma cultura. Neste processo há outro elemento que merece atenção diante de sua importância, a linguagem.

A linguagem surge como um termo-chave, pois esta traz consigo o poder de construir significados. Na linguagem nos servimos de signos e símbolos e o que favorece a partilha de uma cultura, como reforça Hall:

Dizer que duas pessoas pertencem a uma mesma cultura é dizer que essas pessoas interpretam o mundo aproximadamente da mesma maneira e que essas pessoas podem expressar a si mesmas seus sentimentos e pensamentos sobre o mundo de forma que esses pensamentos possam ser entendidos (HALL, 1997, p. 02).

Deste modo, signos e símbolos têm como função revelar ao mundo e ao meio onde atuam nossos conceitos, ideias e sentimentos construídos culturalmente. Em outras palavras, a representação é traduzida a partir da linguagem e através dela os significados são produzidos. Sobre este aspecto, Williams observa:

Já que nossa maneira de ver as coisas é literalmente a nossa maneira de viver, o processo de comunicação, de fato, é o processo de comunhão: o compartilhamento de significados comuns e, daí, os propósitos e as atividades comuns; a oferta, recepção e comparação de novos significados, que levam a tensões, ao crescimento, à mudança (WILLIAMS, 1965, p. 55).

Este é um ponto importante e decisivo para nossa pesquisa, pois um dos nossos objetivos é analisar como as identidades de sujeitos nordestinos foram representadas em obras literárias e cinematográficas, percebendo como a linguagem tem um papel preponderante em suas vidas. Neste ponto, também podemos citar Spivak (2014, p. 15), no seu ensaio “Pode o subalterno falar?” estabelece uma relação intrínseca entre o “falar por” e o “representar”. A teórica pressupõe que em todo ato de fala existe um falante e um ouvinte. Como veremos no capítulo dedicado à análise, analisaremos quem fala (ou fala por eles) e quem ouve esses falantes marcados pela subalternidade e a posição e o lugar de silenciamento a eles reservado.

Assim, devido às limitações discursivas, eles pouco têm a falar sobre si. E por não conseguirem dizer muito de si, cabe a outras vozes contar suas histórias. Por terem outras vozes a relatar suas vidas, é possível que a constituição de suas identidades possa ter sido manipulada, estereotipada ao ponto de torná-los estigmatizados. Sobre este aspecto, Shohat e Stam afirmam:

A teoria pós-estruturalista nos lembra que habitamos no interior da linguagem e da representação, e que não temos acesso ao “real”. Mas as construções e codificações do discurso artístico não excluem referências à vida social comum. Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e espaço, mas também sobre relações sociais e culturais (SHOAT e STAM, 2006, p. 263).

Esta é uma das questões a serem observadas na análise, pois a partir do que se diz sobre esses sujeitos suas identidades são construídas, tanto nas obras literárias quanto nas adaptações cinematográficas.

O termo identidade tem sido amplamente abordado nas últimas décadas, sobretudo por aqueles que se dedicam aos Estudos Culturais. Nesta nova perspectiva, a ideia de que a identidade seria algo fixo e imutável, argumento que por muito tempo fornecia sustentação ao mundo social, foi repensada. Este declínio pode ser visto como um dos fatores que provocaram a chamada “crise de identidade”. Esta crise, segundo algumas abordagens mais recentes, como

aponta Hall (2007, p. 20), “são características da modernidade tardia e que sua centralidade atual só faz sentido quando vistas no contexto das transformações globais que tem sido definidas como características da vida contemporânea”. Ao revisitarmos este tema, podemos citar três concepções de identidade apresentadas por Hall (2006), a saber:

a. O sujeito do Iluminismo: baseado na figura de um indivíduo centrado, criado a partir de um núcleo interior que se mantinha em sua essência e se desenvolvia ao longo do tempo.

b. O sujeito sociológico: com a complexidade advinda com a modernidade, o indivíduo passou a ser visto como algo que se controla a partir do diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem.

c. O sujeito pós-moderno: é caracterizado por não possuir uma identidade fixa. A identidade passou a ser considerada algo a ser formado e transformado ao longo da vida. Deste modo, é possível que uma mesma pessoa tenha identidades contraditórias que podem ser constantemente deslocadas e eventualmente entrar em conflito.

Para esta pesquisa, nos interessa sobretudo o sujeito pós-moderno que não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente. Este sujeito, segundo Hall (2006, p.13), tem sua identidade definida historicamente, não biologicamente. Este ser vai se moldando continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.

Kellner corrobora a esta ideia quando afirma: “As sociedades contemporâneas demandam constantes mapeamentos e remapeamentos devido à intensidade das mudanças e da velocidade das transformações sociais em curso” (KELLNER, 2001, p. 40). Nesse sentido, não se pode pensar a identidade como algo unificado, seguro e coerente, mas como um termo cambiante e por vezes até contraditório.

Ainda para Hall (2007, p. 10), a identidade é tanto simbólica quanto social, pois para o autor, as sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela “diferença”. As várias divisões e antagonismos sociais produzem várias posições de sujeito e isto implicaria a construção de várias identidades. Segundo o autor:

Uma vez que a identidade muda de acordo como a forma que o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença (HALL, 2006, p. 21).

Deste modo, os Estudos Culturais se mostram relevantes para o entendimento destes termos, pois segundo Kellner (2001, p. 39), eles delineiam o modo como as produções culturais articulam ideologias, valores e representações de sexo, raça, e classe na sociedade, e o modo como esses fenômenos se interrelacionam. Como veremos no tópico seguinte, estes conceitos nos ajudam a entender como se deu o processo de invenção de uma região e toda uma série de estereótipos para falar de seus habitantes. Mas, antes de adentrarmos nesse aspecto, veremos como se dão as relações entre os sujeitos e o sistema de representação. No caso das personagens nordestinas, ao analisarmos suas falas, percebe-se que existem questionamentos que, mesmo incipientes, demonstram que esses seres guardam a capacidade de refletir sobre quem eles são e suas condições precárias. Para melhor compreender como as identidades se constituem e como elas se relacionam com o entorno, Tomaz Tadeu Silva nos esclarece que:

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada à sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (SILVA, 2007, p. 96-97).

Quem detém o poder tem a capacidade de disseminar discursos, que à medida em que são absorvidos, compartilhados e replicados pela sociedade, podem contribuir tanto de forma positiva quanto negativa, ou seja, servem tanto para conscientizar a população ou para fomentar discriminações. No caso específico desta pesquisa, veremos que o conceito de Nordeste e, por consequência, de nordestinidade, fazem parte de uma criação discursiva que serviu, tanto para atrair recursos para uma determinada região através da pressão política de alguns representantes, quanto para estigmatizar seus habitantes. Silva analisa identidade e representação da seguinte forma:

É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistema de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre a identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Questionar a identidade e a diferença significa nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação (SILVA, 2007, p. 91).

Todo este processo de construção de um discurso sobre o Nordeste teve início a partir da questão econômica. A busca de recursos financeiros para o Nordeste através de um discurso que descrevia a região como um lugar de atraso e precariedade provocados por

questões climáticas foi predominante por muito tempo. Durante décadas esta parecia uma questão fechada, sem que houvesse espaço para um contraponto. Discursos divergentes tinham pouco ou nenhum espaço dentro desta discursão. No entanto, é essencial afirmar que a pluralidade de discursos é um mecanismo que permite o desenvolvimento da sociedade e a revisão de certos conceitos que podem ter influenciado vários aspectos desta mesma sociedade. O discurso único constitui uma ameaça para as identidades e, em uma sociedade plural, as identidades podem ser exercidas de forma livre e longe de definições fixas, tentar confiná-la a uma só definição parece ser um esforço inútil, como afirma Silva:

O processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e a estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la. É um processo semelhante ao que ocorre com os mecanismos discursivos e linguísticos nos quais se sustenta a produção da identidade. Tal como a linguagem, a tendência da identidade é para a fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade (SILVA, 2007, p. 84).

No caso do Nordeste, a permanência desse discurso da precariedade e da praticamente exclusiva importância do fenômeno das secas e de práticas agrícolas ultrapassadas para justificar o subdesenvolvimento da região se mostrava bem útil, pois ao mesmo tempo servia para captar recursos do governo federal, enriquecendo alguns atores desse processo, quanto para mascarar as práticas de exploração tão frequentes na região. Assim, enquanto uma pequena minoria obtinha vantagens significativas, a população de um modo geral sofria muito com os efeitos da seca, da exploração e os efeitos dessa representação construída a partir dos discursos daqueles que detinham o poder e se apresentavam como porta-vozes dessa parcela da população. Segundo Woodward:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-os como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2007, p. 17).

Ao insistir nesta construção discursiva que encontra eco, tanto nos textos midiáticos, quanto na prática política, esses conceitos acabam por se tornarem parte do senso comum, sendo incorporados de forma inconsciente ou pouco refletidos por boa parte dos

sujeitos que não tendo acesso a outras fontes de informação, acabam favorecendo apenas uma pequena parte da população que obtém vantagens com a perpetuação desses conceitos. Ou seja, ocorre a naturalização da estigmatização, como se o homem não fosse dotado de um poder transformador. De tão repetida e reverberada, uma mentira pode ser tomada como verdade e acaba por ser incorporada ao pensamento de milhares de pessoas. O Brasil, lugar onde o nível de analfabetismo funcional infelizmente é elevado e cujos meios de comunicação estão concentrados nas mãos de grupos econômicos e a proposta de regulação da mídia encontra poderosas resistências, torna-se um solo fértil para que os fatos sejam manipulados frequentemente de modo pouco ético e certos conceitos sejam naturalizados. Sobre esse aspecto, Costa Lima pontua:

Quanto mais nos sentimos integrados em uma cultura, dentro desta, em uma classe, em uma camada social, dentro desta, em um meio profissional, tanto mais perdemos a possibilidade de saber o que significa essa inserção. A ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza. Cultura, classe, camada, meio profissional parecem-se então com roupas muito leves, tão leves que a pele não sente que as transporta. Melhor, roupas que se tornam pele, da qual não nos imaginamos despossuídos. Então julgamos que nossos hábitos, condutas e práticas são nossos simplesmente porque pertencem à humanidade. Não é que assim esqueçamos a nossa personalidade; apenas a hipertrofiamos (COSTA LIMA, 2003, p. 85).

Porém, em se tratando de discurso, é sempre produtivo questionar a quem interessa a difusão de determinados conceitos, quem se beneficia dessa aparente verdade, de onde ela surgiu e em que fatores garantem sua manutenção. Ao tratar dessa questão, Tomaz Tadeu Silva afirma:

A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é. Como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado às relações de poder (SILVA, 2007, p. 91).

Veremos no tópico seguinte como surgiu o conceito de Nordeste e como ele se fixou no imaginário coletivo, quais atores foram decisivos para esta construção e qual o lugar da literatura nesse processo.

## **5.2 O Nordeste e suas representações**

Esta região que se convencionou chamar de Nordeste teve o início de seu povoamento por volta da primeira metade do século XVI, na região hoje chamada de Olinda, fundada em 1537 e, em Salvador, em 1549. Segundo Correia de Andrade:

Olinda era uma vila, por se encontrar em terras de donatário, apesar de ser o núcleo urbano mais expressivo do que Salvador, até a invasão holandesa e, juntas, foram os pontos de irradiação da ocupação portuguesa que utilizou, inicialmente, as terras das várzeas da zona da mata pernambucana e os massapês do Recôncavo Baiano. A cana-de-açúcar seria, assim, o fator de fixação da população no primeiro século de colonização, e foi essa concentração demográfica que determinou a expansão para o interior, à procura de áreas de criação de gado, enquanto a necessidade de expulsar os franceses determinou que, em menos de um século, fosse feita a conquista e ocupação de todas as terras do litoral, desde o sul da Bahia até a foz do Amazonas (CORREIA DE ANDRADE, 1988, p. 14).

Embora o surgimento e o delineamento da região não seja uma unanimidade, segundo Oliveira (1985, p.32), é a partir de meados do século XIX que o Nordeste se apresenta de forma mais reconhecível na literatura, na opinião pública e em programas governamentais. Já Silveira (1984) defende que, até este referido século, a percepção de espaço de classe dominante regional era sobretudo estadualista que detinha o controle sobre a máquina estatal, territorialmente localizada nas províncias, que posteriormente passaram a ser promovidas a estados. Com a crise da cana de açúcar na segunda metade do século XIX, surge o discurso que defendia, junto ao Governo imperial, os interesses das Províncias do Norte, em oposição ao bloco do Sul. É importante lembrar que, neste período, os limites geográficos da região eram bastante elásticos, indo da Bahia ao Amazonas.

Até o início do século XX, o Brasil era dividido regionalmente entre Norte e Sul. A região Norte compreendia toda a região Nordeste e a Amazônia. A região Sul, por sua vez, era composta pelos estados abaixo da linha da Bahia. Vem desta divisão a explicação para o fato de os nordestinos serem chamados de nortistas por parte dos habitantes de algumas regiões.

Na verdade, até os anos trinta do século passado, as pessoas se referiam ao Brasil como se ele fosse composto apenas de duas grandes porções, o Norte e o Sul; e, ao fazerem essa caracterização, chamavam, de forma bastante empírica, de Norte todas as situadas ao norte da Bahia. Tanto que em São Paulo, na linguagem vulgar, chamavam todo migrante vindo da porção setentrional do Brasil de “baiano” e os mineiros chamavam de “bairanos cansados”, isto é, aqueles que não conseguiram chegar a São Paulo (CORREIA DE ANDRADE *apud* FREYRE, 2004, p. 13).

A divisão do Brasil em cinco regiões como se encontra atualmente, foi fruto do esforço das elites políticas e dos intelectuais da região Nordeste. Ou seja, trata-se de uma decisão tomada de dentro para fora, como assinala Silveira:

No caso do Brasil, o século XIX assinala a transição de um estatuto de Colônia para o Estado nacional independente. Esse processo representa a superação de contradições entre o desenvolvimento das forças produtivas do espaço colonial brasileiro e as condições (limitativas) postas para o seu desenvolvimento, entre as quais se colocava a forma de apropriação do território. A mudança de modelo político



implica mudanças no padrão de organização espacial: “arquipélagos regionais” passa-se à constituição de um espaço nacional (SILVEIRA, 1984, p. 96).

Após a constituição desse conceito de Estado nacional independente, passou-se a se discutir a questão das regiões. Segundo Albuquerque Jr. (2007), todo o sentimento e o discurso acerca do Nordeste e a necessidade dessa demarcação são advindos das elites ligadas às práticas agrárias e agrícolas deste meio.

O Nordeste, como recorte regional, como uma identidade regional à parte, nem sempre existiu, como faz crer quase toda a produção artística, literária e acadêmica contemporâneas, que normalmente e referem ao Nordeste como este tendo existido desde o período colonial; os portugueses já teriam desembarcado no Nordeste e teria sido esta a área onde primeiro e se efetivou a implantação da colonização portuguesa, com o sucesso da produção açucareira. Esta designação Nordeste para nomear uma região específica do país, tendo pretensamente uma história particular, uma cultura singular, só vai surgir, no entanto, muito recentemente, na década de 10 do século XX (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 90).

Como podemos ver, partiu dessas elites agrárias o conceito e, por consequência, o discurso de uma região pobre e carente de recursos econômicos. No entanto, sua agricultura é variada, tendo ao longo do tempo produzido cana de açúcar, algodão, fumo, cacau, milho, feijão e soja, a região também é rica em recursos minerais. Ou seja, a natureza fez sua parte e foi bem generosa com esse pedaço do Brasil, como reforça Correia de Andrade:

É falsa a ideia generalizada, nas regiões mais ricas do país, de que o Nordeste é uma região pobre por ter uma pequena e antiquada produção agrícola e industrial. A pobreza do Nordeste deriva sobretudo da má distribuição da renda – há um forte contraste entre o nível de vida das classes dominantes e o do povo –, da grande concentração da propriedade fundiária, do sistema econômico nacional que transformou a região em fornecedora de matérias primas e de mão de obra barata pouco qualificada para as regiões economicamente mais dinâmicas, e da apropriação das riquezas regionais para grupos econômicos internacionais e de outras áreas do país (CORREIA DE ANDRADE, 1988, p. 18).

O pesquisador deixa claro que, se a natureza ofereceu boas condições de desenvolvimento para a região, porém a mesma generosidade não foi o sentimento que guiou suas elites que colaboraram através de práticas sistemáticas de exploração da mão de obra para que a imagem das camadas menos favorecidas fosse a mais precária possível. A combinação de exploração por partes dos setores mais favorecidos, o desemprego e eventuais secas foram elementos que levaram muitos a buscar oportunidades e uma vida melhor em outras regiões. O fenômeno da migração também colaborou para a construção desta identidade. Sobre este tema, Hall pontua: “A migração produz identidades plurais, mas também identidades

contestadas, em um processo que é caracterizado por grandes desigualdades. A migração é um processo característico da desigualdade em termos de desenvolvimento” (HALL, 2007, p. 21), ou seja, nem sempre ao abordar esse tema, se leva em questão quais práticas humanas levaram a esta migração. É comum nesses casos focalizar e estigmatizar as vítimas sem que se identifiquem seus algozes.

Com isto, os nordestinos passaram a ser vistos como seres menos civilizados do que os brasileiros oriundos de outras regiões, como afirma Correia de Andrade:

A imagem do Nordeste, nas áreas mais ricas do país, é falsa e deprimente. Geralmente se admite que o Nordeste é uma região pobre, habitada por pessoas mal alimentadas, carentes, pouco educadas e com baixos índices intelectuais. É lembrada sempre a presença dos nordestinos pobres que viajam para as grandes cidades para trabalhar nas atividades não qualificadas e de baixa remuneração. Chega-se a atribuir aos nordestinos a sujeira e a insegurança das grandes cidades do Sudeste (CORREIA DE ANDRADE, 1988, p. 58).

Este estigma é tão arraigado que, infelizmente tornou-se comum manifestações racistas contra os nordestinos em anos de eleições para cargos majoritários. Como consequência, tem-se observado na história recente após a abertura democrática, por parte dos habitantes desta região uma postura política mais engajada e os nordestinos parecem ter mais consciência da realidade do país, das práticas desiguais e predatórias de certos grupos, e por isso percebiam que a busca por melhores condições de desenvolvimento da região se faz através da escolha de opções mais progressistas como uma reação ao preconceito que persiste. Ainda sobre esta questão do preconceito, Albuquerque Jr. argumenta:

No Brasil, o preconceito por origem geográfica marca, especialmente, os nordestinos. Este preconceito se expressa, por exemplo, através dos estereótipos do “baiano” e do “paraíba”, denominações que são usadas genericamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente, para se referirem aos migrantes vindos da região Nordeste. Ao nordestino ainda estão vinculados outros tipos sociais vistos com certo desprezo, com comiseração ou com medo, como: o retirante, o flagelado, o migrante, o pau-de-arara, o arigó, entre outros (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 89).

Ao tratar do aspecto da estigmatização, Bourdieu (2008) argumenta que o social é um campo de tensões. As camadas dominantes através de suas práticas, ideologias e discursos buscam incansavelmente se manter em posição de prestígio. As estratégias usadas por este grupo estão centradas principalmente na desqualificação do outro e esta pretensa verdade é imposta e os valores do grupo hegemônico são tomados como legítimos. O pensador francês destaca dois valores que são essenciais para a construção dessa distinção: competência cultural e capital escolar. No entanto, ele considera o capital escolar ainda mais decisivo, pois é este

que permite a excelência em outros saberes. Se o capital escolar é desigual, pois este depende diretamente das condições sociais e financeiras da família, o ganho do capital cultural também reproduz essa desigualdade. E, deste modo, ao contar com um capital social menos privilegiado, o sujeito ou o grupo do qual faz parte, é classificado de forma inferior. Para isto, as camadas socialmente mais favorecidas se baseiam em alguns critérios para classificar este grupo, a saber: o domínio da norma culta; a utilização de bens duráveis de alto valor aquisitivo; conhecimento de uma cultura erudita bem como suas manifestações e equipamentos (cinemas, teatros, salas de exposições, etc.). Se associarmos esses critérios de Bourdieu ao caso do Nordeste, podemos dizer que eles colaboraram para o pensamento estigmatizante que recai sobre os nordestinos no Brasil. Mal-educados, desprovidos de ‘cultura’ e sobretudo conformado com sua condição, o nordestino é visto historicamente como um incompetente por certos grupos das elites de outras regiões.

Veremos nos tópicos seguintes como produções literárias de Graciliano Ramos e Clarice Lispector e cinematográficas de Nelson Pereira dos Santos e Suzana Amaral lidaram com esses aspectos e se estes reforçaram ou não a permanência desses estereótipos ou se trouxeram novas leituras para estas questões que problematizamos neste tópico.

### ***5.2.1 A representação do Nordeste na literatura: Graciliano Ramos e Clarice Lispector***

Antes mesmo de se configurar oficialmente como região dentro do mapa administrativo brasileiro, o Nordeste já era o cenário escolhido por vários escritores do século XIX para situar suas tramas. Nesta lista podemos citar José de Alencar, Rodolfo Teófilo, Adolfo Caminha, Domingos Olímpio e Oliveira Paiva. Estes autores, como bem observa Castro, demonstravam consciência dos problemas deste período na região:

Escritores como Rodolfo Teófilo (*A fome*, 1888), Domingos Olímpio (*Luzia-Homem*, 1903) e, principalmente, Oliveira Paiva (*Dona Guidinha do Poço*, 1891, publicado em 1952) passam a denunciar aspectos retrógrados de nossa organização rural, como o regime de apropriação da terra, o aproveitamento e a transformação dos recursos naturais, a permanência das relações de trabalho nos mesmos moldes da era colonial (CASTRO, 1997, p. 21).

Já no século XX, como vimos anteriormente, o Nordeste ressurgiu nas letras de forma mais consistente junto com a Geração de 1930, da qual Graciliano Ramos é representante importante.

Se formos analisar a presença da temática do Nordeste e dos nordestinos nos escritos de Graciliano Ramos e Clarice Lispector, veremos que os dois autores se servem de

maneiras distintas para falar desta região e de seus habitantes. Como pudemos constatar nos capítulos dedicados aos autores e seus escritos romanescos, Graciliano Ramos situa suas tramas no ambiente sertanejo e seus personagens trazem as marcas das dificuldades e problemas sociais típicos deste meio, bem como da época em que foram criados.

Graciliano saiu de seu estado muito jovem. Instalou-se no Rio de Janeiro com o objetivo de trabalhar nos jornais, que à época tinham boa circulação e grande preocupação com a qualidade de suas publicações. Por conta de problemas familiares, o autor retornou por breve período à sua terra natal. No entanto, depois de sua prisão em 1936 e sua libertação no início de 1937, Graciliano Ramos se instalou definitivamente na então capital do país, por lá residindo até seu falecimento em 1953. Porém, apesar de viver na região Sudeste, o autor ambientava seus romances nos espaços que guardavam muitas semelhanças com o cenário de suas origens.

Já nos romances de Clarice Lispector, em outra perspectiva, a menção a esta parte do Brasil não é feita. Seus romances se passam em grandes metrópoles ou em pequenas cidades fictícias, como São Geraldo, de *A cidade sitiada* (1949). Nenhum dos romances de Clarice se passa no Nordeste e não há indícios de personagens nordestinas em sua obra anteriores à *Macabéa*, de *A hora da estrela* (1977).

No romance estudado, a história é ambientada no Rio de Janeiro, o Nordeste é mencionado, pois se trata do berço do narrador interposto, Rodrigo S.M e da protagonista. Este aspecto tem grande destaque na trama, uma vez que esta é uma das primeiras informações dadas pela autora, logo nas primeiras páginas do livro.

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? 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 em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe (LISPECTOR, 2017, p. 48).

As informações sobre as origens da protagonista aparecem logo nas primeiras menções a esta, antes mesmo que se saiba seu nome, como é fisicamente e o que faz da vida.

Bem, é verdade que também eu não tenho piedade do meu personagem principal, a nordestina: é um relato que desejo frio. Mas tenho o direito de ser dolorosamente frio, e não vós. Por tudo isto é que não vos dou a vez. Não se trata apenas da narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respire, respire. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo terrível de átomos. O que escrevo é mais do que invenção é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de reveler-lhe a vida (LISPECTOR, 2017, p.49).

Porém, se menções ao Nordeste se fazem presentes apenas no último romance publicado em vida pela autora, este pedaço do Brasil, sua gente, suas peculiaridades são temas bastante presentes em suas crônicas.

Neste sentido, as crônicas clariceanas demandam alguns esclarecimentos, pois ocupam um lugar importante em sua produção. A decisão de escrevê-las, podemos afirmar, não foi algo espontâneo. No final dos anos 1950, Clarice, como afirmamos anteriormente, se divorciou do marido diplomata e retornou em definitivo ao Brasil. Por uma questão de sobrevivência, uma vez que os direitos autorais de publicações no Brasil e no exterior não traziam retorno financeiro suficiente para suas despesas, a autora aceitou o convite para produzir crônicas para os jornais. Escrever este tipo de texto, sob encomenda, se apresentava como um desafio e talvez até algo mais profundo, representava um dilema ético. Entre a obra romanesca e o trabalho para os jornais, a própria autora fazia essa distinção, como assinala Nunes:

Clarice Lispector, vale a pena lembrar, não se considerava jornalista, nem gostava de atuar na imprensa. Seu grande desejo sempre foi se dedicar integralmente à literatura. O trabalho em jornalismo servia basicamente para a subsistência da ficcionista. Contudo, ela estava sempre presente nas páginas dos periódicos. E com produção de interesse, por vezes criativa e instigante. Mostrava-se ali, portanto, uma outra Clarice que merecia nossa atenção (NUNES, 2006, p. 23-24).

Escrever para jornais exigia uma produção mais assídua e, por consequência, maior contato com o público e, portanto, maior exposição. Este fato causava um certo incômodo na escritora que fazia questão de demonstrar isto reiteradas vezes. Um de seus desabafos ficou registrado na crônica intitulada *Anonimato*, de 10 de fevereiro de 1968:

Tantos querem a projeção. Sem saber como esta limita a vida. Minha pequena projeção fere o meu pudor. Inclusive o que eu queria dizer já não posso mais. O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. Aliás, eu nem queria mais escrever. Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio (LISPECTOR, 1999, p. 75-76).

Em texto publicado em 22 de junho de 1968, cujo título, “Ser cronista”, não deixava margens para dúvidas e a autora reitera seu desconforto: “E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no Jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou

contente” (LISPECTOR, 1999, p. 113). Estes e outros desabafos estão registrados em seu livro *A descoberta do mundo* (1999), que reúne crônicas publicadas entre 1967 e 1973<sup>22</sup>.

No que concerne ao tema do Nordeste, assunto deste tópico, são justamente em suas publicações em jornais onde podemos conhecer as opiniões de Clarice acerca de assuntos incontornáveis de seu tempo. É nesse tipo de produção que, não raramente, o Nordeste aparece, seja como reminiscências, lembranças da infância ou como objeto de análise diante dos problemas persistentes enfrentados pelos seus habitantes. Como, por exemplo, nesta crônica de 02 de novembro de 1968, intitulada “*O que eu queria ter sido*”:

Um nome para o que eu sou, importa muito pouco. Importa o que eu gostaria de ser.

O que eu gostaria de ser era uma lutadora. Quero dizer, uma pessoa que luta pelo bem dos outros. Isso desde pequena eu quis. Por que foi o destino me levando a escrever o que já escrevi, em vez de também desenvolver em mim a qualidade de lutadora que eu tinha? Em pequena, minha família por brincadeira chamava-me de “a protetora dos animais”. Porque bastava acusarem uma pessoa para eu imediatamente defendê-la. E eu sentia o drama social com tanta intensidade que vivia de coração perplexo diante das grandes injustiças a que são submetidas as chamadas classes menos privilegiadas. Em Recife eu ia aos domingos visitar a casa de nossa empregada nos mocambos. E o que eu via me fazia como que me prometer que não deixaria aquilo continuar. Eu queria agir. Em Recife, onde morei até os doze anos de idade, havia muitas vezes nas ruas um aglomerado de pessoas diante das quais alguém discursava ardorosamente sobre a tragédia social. E lembro-me de como eu vibrava e de como eu me prometia que um dia este seria a minha tarefa: a de defender os direitos dos outros. No entanto, o que terminei sendo, e tão cedo? Terminei sendo uma pessoa que procura o que profundamente se sente e usa a palavra que o exprima. É pouco, muito pouco (LISPECTOR, 2009, p. 149-150).

Nesta crônica, Clarice, que não teve uma infância abastada, já percebia as profundas desigualdades da qual foi testemunha desde muito cedo. Mesmo pobre, ela tinha consciência de que havia pessoas ainda mais pobres e vivendo em estado ainda mais precário. Desde muito cedo, a indignação diante do sofrimento humano a fazia despertar para os principais problemas de seu entorno. Um dos mais graves, segundo a autora, era a questão da fome. Mais adiante, por ocasião da análise das obras literárias iremos abordar esse tema com maior precisão. Mas por enquanto vejamos como Clarice via esse problema em crônica intitulada “*Daqui a vinte e cinco anos*”, de 16 de setembro de 1967. Neste texto, ela não cita nominalmente a região, mas expõe as mazelas que acometiam os brasileiros de um modo geral:

Mas se não sei prever, posso pelo menos desejar. Posso intensamente desejar que o problema mais urgente se resolva: o da fome. Muitíssimo mais depressa, porém, do que em vinte e cinco anos, porque não há mais tempo de esperar: milhares de homens, mulheres e crianças são verdadeiros moribundos ambulantes que tecnicamente

---

<sup>22</sup> Em 2018, a editora Rocco publicou *Todas as crônicas*, com a coletânea completa de todos os textos deste gênero em jornais para os quais trabalhou. A edição foi organizada por Pedro Karp Vasquez, com pesquisa textual de Larissa Vaz e prefácio assinado pela escritora e amiga de Clarice Lispector, Marina Colasanti.

deviam estar internados em hospitais para subnutridos. Tal é a miséria, que se justificaria ser decretado estado de prontidão, como diante de calamidade pública. Só que é pior: a fome é a nossa endemia, já está fazendo parte orgânica do corpo e da alma. E, na maioria das vezes, quando se descrevem as características físicas, morais e mentais de um brasileiro, não se nota que na verdade se estão descrevendo os sintomas físicos, morais e mentais da fome. Os líderes que tiverem como meta a solução econômica do problema da comida serão tão abençoados por nós como, em comparação, o mundo abençoará os que descobrirem a cura do câncer (LISPECTOR, 1999, p. 33).

Posteriormente em texto publicado em 14 de agosto de 1971, a autora questiona: “Por que tenho fome? Por que no Nordeste há fome? (LISPECTOR, 1999, p.369). Hall (2007, p. 27) afirma que o sujeito fala, sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica. Em sua obra de tom mais confessional, Clarice apresenta o Nordeste como o lugar de sua infância pobre, permeada por dificuldades financeiras e pela doença da mãe. Em sua obra romanesca, o Nordeste surge materializado na figura miúda e mal alimentada de Macabéa, na valentia e na lábia de Olímpico. Este Nordeste lhe aparece após uma visita à Feira de São Cristóvão, reduto de migrantes nordestinos que por lá circulam em busca de produtos típicos da região, bem como outros bens culturais, como a música e a dança.

Na obra de Graciliano Ramos, a região aparece como um espaço de disputa, de relações desiguais, de ambição desmedida por aqueles que muito possuem, como no caso de *São Bernardo* (1934), e de desespero por aqueles que são vítimas desta ambição, como em *Vidas secas* (1938).

Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo* (1934) nos apresenta de forma impiedosa as relações de poder nesse Brasil rural. Ele sai da condição de oprimido e passa para a de opressor. Ambicioso e insatisfeito, ele explora todos que estão sob seu julgo. Direitos trabalhistas (cuja regulamentação ainda não havia sido implantada) eram inexistentes e os funcionários ficavam à mercê das vontades do patrão. Paulo Honório poderia perfeitamente ser o patrão de Fabiano. Se em *São Bernardo* a história é contada pela ótica do latifundiário, em *Vidas secas* (1938), passamos a conhecer as agruras dos peões. Comparando esses dois lados, veremos que há em comum, nesse Brasil ainda pouco urbanizado e essencialmente agrário, a perpetuação de um modelo colonial. Conforme observou Castro:

Graciliano deixava entrever, na estrutura agrária brasileira, a permanência da escravidão. No romance, o traço retrógrado e mal dissimulado manifesta-se indiretamente nas trapaças do dono da fazenda, na gratuita violência do soldado amarelo e na arbitrariedade do fiscal da prefeitura (CASTRO, 1997, p. 10).

Embora tenha escrito sua obra romanesca já morando no Sudeste, suas personagens estão confinadas em sua região de origem. No Nordeste eles vivem, sofrem e se desesperam.

Já no romance de Clarice Lispector, o Nordeste representa a origem, o lugar de difícil sobrevivência que os força a partir. No entanto, tanto Graciliano, quanto Clarice focalizaram algo que era e ainda é muito presente no Brasil como um todo, a questão do pobre e sua exploração por parte dos ricos e poderosos. Seres configurados (ou seja, pertencentes a um universo social e histórico), Graciliano e Clarice souberam representar a pobreza de forma verossímil e conseguiram resultados satisfatórios ao produzirem obras que refletiam de forma realista a sociedade da qual fizeram parte.

No caso de Graciliano, ele teve uma infância com algumas posses, e a família foi empobrecendo ao longo dos anos. Em sua vida adulta, as dificuldades financeiras sempre foram constantes. Em alguns momentos, precisou contar com a ajuda de amigos que viviam em melhores condições financeiras ou que por serem influentes lhe conseguiam oportunidades de emprego. Brunacci observa que esta condição exerceu grande influência em sua obra, pois, segundo a pesquisadora (2008, p. 15): “os problemas da posição de classe do escritor tem um alto peso na vida e na obra de Graciliano Ramos, atingindo um grau incomum de radicalidade”. Graciliano procurou em sua obra retratar as diferentes classes e um mesmo sistema injusto a partir da criação de personagens que retratassem as várias perspectivas desta pirâmide:

Não por acaso Graciliano situa suas personagens nas diferentes camadas da sociedade: Paulo Honório, de *São Bernardo*, é o latifundiário; Luís da Silva, de *Angústia*, é o homem da classe média, oriundo da aristocracia decadente do Nordeste brasileiro; João Valério, de *Caetés*, é o pequeno-burguês da cidade provinciana do interior. Apenas Fabiano e sinhá Vitória, de *Vidas secas*, não são narradores e não são letrados (BRUNACCI, 2008, p. 16).

Deste modo, Graciliano materializa em seus romances um panorama das contradições de seu tempo tendo como cenário paisagens muito semelhantes ao seu lugar de origem, o que não significa necessariamente que estas relações assimétricas sejam manifestações exclusivas do Nordeste.

Quanto à Clarice, a autora nasceu pobre e na condição de refugiada. Sua infância foi marcada por muitas restrições causadas pela falta de boas condições financeiras. Conheceu algum conforto, as formalidades do *high society* (o que a deixava deslocada) durante os anos em que viveu fora do Brasil ao acompanhar o marido em missões diplomáticas. Festas, recepções e eventos formais traziam um certo glamour à sua biografia. Mas ao retornar ao Brasil, ela reviveu tempos de orçamentos apertados e a obrigação de escrever por necessidade de sobrevivência.

Podemos dizer que tanto Graciliano quanto Clarice viveram a realidade da fama e do reconhecimento da crítica. Eram escritores respeitados e admirados durante a vida, porém



conheciam de perto o que era viver de forma modesta. No Brasil, a precarização também atingia aqueles que possuíam boa instrução, chegando a sofrer humilhações inaceitáveis: Graciliano, como já vimos, foi preso sem acusação formal. Em 1974, Clarice foi demitida arbitrariamente do *Jornal do Brasil*, conforme podemos conferir na seguinte nota de Hélio Fernandes (jornalista da *Tribuna da Imprensa*):

Inacreditável mas rigorosamente verdadeiro: Clarice Lispector, considerada uma das maiores cronistas brasileiras e grande figura da nossa literatura (sem falar na sua categoria humana excepcional), foi demitida ontem do *Jornal do Brasil*. E demitida com um simples bilhete, acompanhado das três crônicas que estavam no jornal como adiantamento. O bilhete foi assinado pelo senhor Walter (gate) Fontoura, que não tem gabarito profissional nem para se dirigir a Clarice Lispector, quanto mais para demiti-la (FERNANDES *apud* MONTERO, 2018, p. 128).

Além de ser demitida, a ela foi negado pelo jornal o pagamento de sua indenização trabalhista, pois alegava que a escritora era apenas colaboradora. Na época, vários advogados especializados neste assunto se ofereceram para defender seus direitos. Depois deste revés, a autora passou a viver de traduções para as editoras Artenova e Imago.

Assim, ao traçar este paralelo entre os autores e as personagens criadas por eles, percebemos como traço comum as origens, as dificuldades, demonstrando que, neste Brasil desigual, seus habitantes (sejam eles escritores reconhecidos ou pobres retirantes) são vítimas de injustiças e de relações trabalhistas predatórias que só aprofundam as desigualdades.

Neste contexto de produção, Graciliano Ramos e Clarice Lispector registraram em suas obras, seja em romances, em crônicas, não uma realidade meramente imaginada, mas sobretudo vivida e observada.

### ***5.2.2 A representação do Nordeste no cinema: Nelson Pereira dos Santos e Suzana Amaral***

Nelson Pereira dos Santos, como vimos anteriormente, nasceu em São Paulo, cidade considerada o exemplo da modernidade em nosso país. Sua obra poderia perfeitamente centrar-se em temas ligados à urbanidade e seus conflitos. Mas principalmente a literatura o levou a se interessar por outras paisagens. Ao ter contato com obras de autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, foi despertando para as questões do Brasil profundo.

Posteriormente, o diretor passou a frequentar cineclubes, que, na época, eram a porta de entrada para a carreira de futuros cineastas. Na faculdade, passou a se engajar politicamente, identificando-se com as visões da esquerda. Todos estes elementos contribuíram

para que o diretor construísse uma filmografia tendo como presença assídua temas ligados ao Nordeste. Conforme é dito por uma de suas biografias:

Diretor engajado, tende a ter fontes originais de esquerda para seus filmes e adota em grande parte temas proletários. Muitas de suas adaptações podem ser vistas como respostas às décadas turbulentas nas quais o Brasil o Brasil passou de um instável governo trabalhista de esquerda para uma ditadura militar de direita e, finalmente, para uma nascente redemocratização. Ao longo dos anos 1960 e princípios de 1970, Nelson Pereira dos Santos fez uso da literatura canônica como um modelo indireto de mencionar os problemas sociais contemporâneos. Ele escolheu livremente textos históricos, mas os textos continham temas que falavam diretamente às suas plateias (SADLIER, 2012, p. 39).

Por ter vivido o auge de sua carreira durante os anos sombrios da Ditadura Militar (1964-1985), o diretor desenvolveu estratégias para tentar driblar a censura, recorrendo muitas vezes à obras literárias e realizando adaptações que se tornaram referência no cinema nacional. Deste modo, obras inseridas no contexto do Cinema Novo trazem não apenas as referências da literatura dita regional, como também um olhar voltado para questões relativas a esta parte do território brasileiro. Conforme Sadlier: “Ao longo dos anos, o filme acabou se tornando sinônimo do Cinema novo e até os dias de hoje continua a ser uma poderosa narrativa sobre o subdesenvolvimento e as grandes disparidades socioeconômicas que grassam no Nordeste” (SADLIER, 2012, p. 41).

O primeiro filme do diretor que teve como cenário o Nordeste brasileiro foi *Mandacaru Vermelho* (1961), produção que é considerada por alguns críticos como um “*nordestern*”<sup>23</sup>. Além de dirigido e roteirizado por Nelson Pereira dos Santos, este também atua como ator nessa produção. Neste filme, que tem como ponto de partida um amor impossível e é marcado por desavenças familiares que levam a conflitos armados e mortes, o Nordeste apresentado pelo diretor se distancia da imagem exótica tantas vezes utilizada em referências à região.

Embora o filme tenha sido um fracasso de bilheteria, este tem como ponto forte a apresentação de temas que foram desenvolvidos de forma mais consistente em outras produções, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Como o próprio diretor afirma, já nesta produção havia o desejo de focalizar a questão social, com sua realidade primitiva trágica que por vezes se aproximava do grotesco:

---

<sup>23</sup> O termo criado pelo crítico Salvyano Cavalcante de Paiva designava filmes que se passavam no Nordeste e tinham o cangaço como tema principal. Um dos maiores expoentes deste tipo desta vertente foi a produção *Os cangaceiros* (1953), de Lima Barreto. Fonte: Maria do Rosário Cavalcante, *Cangaço - O nordestern no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.

*Mandacaru* é uma experiência inteiramente nova, para mim, e inesperada. Não fosse a enchente que interrompeu e inutilizou a produção (de *Vidas secas*) creio que dificilmente eu chegaria a fazer um filme como *Mandacaru Vermelho*. Isso não significa subestimação, nem esboço de desculpa antecipada. Quero dizer simplesmente que, na perspectiva de meu programa de produção, não havia um filme que buscasse a fantasia, a impostação apenas dramática de uma história, sem a preocupação da pesquisa social (PEREIRA DOS SANTOS *apud* SALEM, 1987, p. 150).

No ano seguinte, que seria marcado pela produção de vários filmes que posteriormente se tornaram referências para o cinema brasileiro, como *A grande feira* (1961), de Roberto Pires, *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, e *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, foi também o ano das filmagens de *Vidas secas*, obra que será analisada no capítulo seguinte e que faz parte das produções de Nelson Pereira dos Santos que tem o Nordeste como cenário.

Em 1974, mesmo ainda na vigência do período de exceção, Nelson Pereira dos Santos retorna de seu exílio cultural e volta às suas origens no que se refere às temáticas mais recorrentes. Em coprodução com a Embrafilme, o diretor deu prosseguimento à realização de *O amuleto de Ogum* (1974). Baseado no roteiro de Francisco Santos que tinha como título *O amuleto da morte*, este enredo focalizava o crescimento de Caxias, cidade da baixada fluminense que concentrava grande número de migrantes nordestinos. A partir deste mote, o diretor reescreveu o roteiro, porém acrescentando outras tramas, por exemplo, a história do crime de um poderoso líder de uma gangue. Também foram acrescentadas cenas que fazem referência à umbanda, religião de matriz africana e, por isso, estigmatizada e cuja prática no Brasil era proibida durante o Regime Militar. O protagonista desta trama é Gabriel, um jovem nordestino cujo pai e irmão foram mortos enquanto trabalhavam no campo. Por medo de perder o único filho, a mãe leva-o a um pai de santo para que este, ao invocar as divindades da umbanda, possa livrá-lo dos perigos que o ameaçam. Sobre a temática do filme e eventuais referências a obras anteriores, Sadlier aponta:

*O amuleto de Ogum* traz de volta temas e personagens dos primeiros filmes de Nelson Pereira. O elenco do filme é diretamente associado com *Vidas secas*: Maria Ribeiro, que vivera Sinhá Vitória no filme anterior, é a mãe de *O amuleto de ogum*, e a cena na qual ela e o jovem Gabriel atravessam a árida região nordestina até chegar ao terreiro de umbanda é evocativa do prólogo de *Vidas secas*. Jofre Soares, que vivera o destemperado proprietário de *Vidas secas*, volta a viver um papel ainda menos simpático como Severiano. Existe ainda uma ainda mais sutil conexão entre os dois filmes. Em uma das cenas mais memoráveis de *O amuleto de Ogum*, os capangas de Severiano torturam um jovem rapaz que trabalha para Gabriel na tentativa de encontrar onde o resto do grupo está refugiado. O rapaz é preso pelos braços e pelas pernas e passa a girar em uma engenhoca de metal que se assemelha a um obsoleto varal. O som é composto da mesma singularidade e dissonância do ruído de um carro de boi que se tornara sinônimo das existências pobres e desesperadas em *Vidas secas* (SADLIER, 2012, p. 84).

Alguns críticos sugerem que *O amuleto de ogum* possa ser visto como uma continuação de *Vidas secas*, em uma espécie de recuperação de uma memória cinematográfica, uma vez que este poderia ser o percurso das personagens ao chegar à cidade grande, onde as dificuldades que se apresentam são tão ou mais complexas que aquelas enfrentadas por estes indivíduos em seu lugar de origem. Neste filme o diretor também trás de volta o tema das favelas, mas, desta vez, a diferença de quase vinte anos que separa *O amuleto de Ogum e Rio, 40 graus* denota uma perda da inocência por parte da população e a escalada da violência nos subúrbios.

De um modo geral, este filme consegue estabelecer pontes entre uma produção cuja trama se passa no Nordeste, situa personagens de trajetórias semelhantes em um ambiente tão ou mais hostil que o de origem ao mesmo tempo que aponta para o agravamento (em relativo curto espaço de tempo) da precariedade da vida daqueles que por falta de melhores condições se instalam na periferia das grandes cidades. Esta mesma precariedade estará também presente em uma das obras analisadas neste trabalho.

*Tenda dos Milagres* (1977), baseado na obra de Jorge Amado (1969), por sua vez, se passa em Salvador e focaliza o mundo da alta sociedade, o meio intelectual e acadêmico, bem como as grandes negociações feitas pelos poderosos locais. O poder político, os negócios e a violência estão presentes nesta produção. Na cidade brasileira que concentra o maior número de negros, a questão das religiões de matrizes africanas também se faz presente. Tudo começa quando o jornalista e escritor Fausto Pena, interpretado por Hugo Carvana, decide realizar um filme sobre José Arcanjo (personagem fictícia, baseada no ativista Manuel Quirino), um filósofo e sociólogo negro que havia trabalhado em uma universidade local no início do século XX, viveu de forma anônima e morreu por volta dos anos 1940. Alçado à fama por conta do Nobel ofertado a um antropólogo estadunidense, José Arcanjo serve de pretexto para que Fausto Pena alcance a celebridade.

Nesta produção, salta aos olhos a questão racial e o preconceito sofrido pela população afrodescendente, ainda que esta represente a maioria naquela cidade. O diretor também focalizou sobretudo o alcance da televisão e o poder de influência por ela exercido, assim como ironizou a figura do brasilianista que é recebido com todas as pompas no país e tem o poder de alçar ao reconhecimento seres até então ignorados pela intelectualidade e mídia locais. O cineasta também não poupou críticas à burocracia das agências financiadoras de produções audiovisuais da época.

Ao adaptar esta obra de Jorge Amado, que aborda as relações sociais na Bahia, Santos nos leva a um outro aspecto do Nordeste, aquele que conserva as marcas do atraso

provocado pelo período colonial, a escravidão e, por consequência, as tensões raciais. Ao analisarmos esta obra, fica evidente que existem várias formas de abordar o Nordeste que não apenas aquele que retrata a vida rural, as questões climáticas e a migração.

Na década seguinte, o diretor realiza o filme *Memórias do cárcere* (1984). Esta obra marca um retorno às adaptações literárias, desta vez a partir de um texto autobiográfico e representa mais uma incursão ao Nordeste e à obra de Graciliano Ramos. Trata-se, sem dúvida, de um projeto ambicioso que teve como resultado um filme com duração de três horas. Ao abordar o relato do escritor durante seu período na prisão, o diretor construiu uma narrativa muito aproximada do texto de partida. Segundo Sadlier, o filme foi o resultado de uma longa preparação como ela comenta a seguir:

O projeto tomou dois anos de Nelson Pereira somente na preparação do roteiro. Durante esses anos, ele trabalhou na catalogação dos personagens, concentrando os eventos e formulando um final para o filme. Ele contratou um elenco de cem atores e filmou em três locais diferentes. Maceió, a capital de Alagoas, onde Graciliano viveu; Campo Grande, onde os exteriores da colônia penal foram filmados; e em Ilha Grande. Como Nelson Pereira observou, não foi difícil reproduzir a aparência dos anos 1930 no Brasil porque, como boa parte do país, as cidades de Campo Grande e Ilha Grande permaneceram relativamente intocadas pela modernização (SADLIER, 2012, p. 100-101).

Nesta obra, o Nordeste é evocado a partir das origens do escritor e também aparece como cenário no início da narrativa. O protagonista, vivido pelo ator Carlos Vereza, reconstitui a presença minimalista e discreta do escritor. Alagoas, onde Graciliano foi capturado, surge como um espaço de muros e grades e lugar de passagem, uma vez que em seguida o prisioneiro é levado a um navio-prisão.

Embora fosse um projeto antigo, a realização desta obra só foi possível com o fim da Ditadura Militar e início do processo de abertura política. De um modo geral, nesta produção, Santos se serviu de aspectos que já se faziam notar em *Vidas secas*: sobriedade e trilha sonora impactante. Para Sadlier:

Em termos formais, *Memórias do Cárcere*, fiel ao espírito de Graciliano, é uma obra de marcante realismo social; é ainda menos experimental, em termos formais, que *Vidas secas*, que contém algumas sequências grandemente estilizadas bem como uma trilha sonora bastante expressiva (SADLIER, 2012, p. 101).

O filme fez bastante sucesso no Festival de Cannes, tendo recebido o o Prêmio Fipresci (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique), porém não concorreu aos

prêmios principais, uma vez que foi considerado pela organização como excessivamente longo. No Brasil, foi sucesso de público e foi visto por mais de um milhão e meio de espectadores<sup>24</sup>.

Fechando o ciclo de obras que utilizam o Nordeste como espaço narrativo, chegamos à *Jubiabá*, obra publicada em 1935, por Jorge Amado. Esta produção de 1983 apresenta um tom picaresco e tem grande influência da literatura de cordel<sup>25</sup>. A história se passa em Salvador e mais uma vez a questão religiosa se faz presente. No entanto, como bem observa Sadlier, neste caso a religião surge como uma força oposta à consciência política:

O romance foi o primeiro a descrever, com riqueza de detalhes, as práticas religiosas e os costumes da imensa e pobre comunidade negra de Salvador. Ele deu especial atenção ao candomblé e ao papel do pai de santo (cujo nome, nesse caso, é Jubiabá). Mas ao contrário do romance posterior de Amado, *Tenda dos Milagres*, *Jubiabá* tem uma abordagem estritamente marxista da religião, caracterizando o candomblé como um ópio (SADLIER, 2012, p. 106-107).

No entanto, essa oposição evidenciada pelo escritor na obra não agradou a Nelson Pereira dos Santos e, por não estar totalmente de acordo com as considerações marxistas que atravessam a questão religiosa, o diretor optou por privilegiar a história de amor dos protagonistas Baldo e Lindinalva. Ao optar por dar destaque ao romance entre um jovem negro e a moça branca e todos os problemas que a união acarretava em uma sociedade racista, outros personagens e subtramas foram deixados de lado.

Quanto ao cenário e à temática, este filme guarda algumas proximidades com a obra de Jorge Amado que fora adaptada anteriormente por Santos. Situadas na capital Salvador, as tramas encontram no cenário urbanizado questões que normalmente não seriam possíveis se localizadas em outros estados do Nordeste, como a questão do racismo e da religiosidade, uma vez que é em Salvador onde se encontra uma porcentagem elevada da população de origem africana. Estes temas, que aparecem com certa frequência na obra do escritor baiano mostram um outro viés da literatura produzida nesta região: resíduos da mentalidade colonial, fortes tensões raciais e diferenças culturais produzidas pela herança africana.

Nesse sentido, podemos afirmar que Nelson Pereira dos Santos, ao abordar a região Nordeste, soube, tanto a partir de suas influências literárias quanto de sua formação política, ter a sensibilidade de perceber que o Nordeste não é uma massa uniforme e imutável. O Nordeste retratado pelo diretor apresenta conflitos que muitas vezes são provocados sobretudo

---

<sup>24</sup> Fonte: Acervo Jornal O Globo. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/cannes-aclama-memorias-do-carcere-9900154#ixzz5lds5tDh5>. Acesso em 23/08/2019.

<sup>25</sup> Literatura de origem popular típica da região Nordeste. Escrito de forma rimada, o cordel é baseado em relatos orais e é concebido para ser recitado. Em setembro de 2018, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional reconheceu a literatura de cordel como patrimônio cultural imaterial do Brasil

a partir de questões sociais e culturais e que a questão das secas, embora inegável, não é a única justificativa para os conflitos e impasses que tem no Nordeste o seu cenário.

Falecido em 2018, aos 89 anos, Nelson Pereira dos Santos foi um cineasta paulista que soube abordar as questões de seu país de forma honesta e com extrema maestria. Mesmo diante de restrições, sejam elas orçamentárias ou em função da instabilidade política no período de sua produção, resistiu dignamente e nos legou obras que muito nos ajudam a pensar nosso país e seus impasses.

Quanto à Suzana Amaral, o material disponível acerca de sua vida pessoal e atuação profissional são bem mais modestos. Embora longeva e trabalhando de forma lúcida e criativa aos oitenta e seis anos de idade, a diretora, ao contrário de suas vontades, produziu poucos longas-metragens. Se formos estabelecer uma comparação entre a carreira de Nelson Pereira dos Santos e de Suzana Amaral, fica evidente que ser cineasta no Brasil é uma tarefa difícil, permeada por empecilhos de ordem financeira e subordinada a decisões políticas. No entanto, também é nítido que este tipo de atividade apresenta maiores obstáculos para as mulheres que se aventuram neste setor. Em mais de quarenta anos neste meio, a diretora produziu apenas três longas-metragens. Um quarto filme (também uma adaptação de uma obra literária, *O caso Morel*, de Rubem Fonseca) está em processo de captação e em tentativas de realização há mais de dez anos. Todas estas dificuldades nos fazem especular que o cinema também é um meio onde a desigualdade de gênero também permanece.

Atualmente no Brasil, além de Suzana Amaral, outras diretoras se destacam e buscam realizar produções que abordem essas questões, por exemplo podemos citar Anna Muylaert (diretora do premiado *Que horas ela volta?*, de 2015), Laís Bodanski (*Bicho de sete cabeças*, 2000), Tata Amaral (*Hoje*, 2011). No entanto, é inegável que estas profissionais ainda são uma minoria nesse meio.

Por ter uma filmografia relativamente curta em termos de longa-metragens, esta análise não dispõe de muitos elementos para estabelecer um histórico mais detalhado de sua obra. Todavia, o que fica evidente é que a diretora tem predileção por partir de textos literários, de autores variados conforme vimos anteriormente.

Em seu primeiro longa metragem, a diretora escolheu adaptar o menor livro de Clarice Lispector, em 1985. Este ano representava uma mudança de perspectiva para os brasileiros, pois, em seus primeiros dias, Tancredo Neves foi eleito pelo Colégio Eleitoral, presidente do Brasil. Esta eleição marcou o fim da Ditadura Militar e o início de um novo período histórico que ficou conhecido pela Nova República. Era um tempo de esperança e prenúncio de liberdade. Contudo, muito desta esperança foi apagada com a morte do presidente

que não chegou a ser empossado. Esta era a situação política do Brasil quando do lançamento de *A hora da estrela*. O filme foi recebido por um país recém-saído de um período de vinte anos de um regime fechado no qual as liberdades individuais foram cerceadas.

Assim, a diretora contava com maior liberdade de criação, porém dispunha de poucos recursos financeiros. Suzana Amaral em seu percurso pessoal não tem grandes ligações com a região, mas é uma diretora profundamente engajada com as questões sociais. Para a diretora: “Macabéa é a metáfora do Brasil”. Diante desta leitura, ela construiu um filme com um olhar bem pessoal. Primeiramente, ela excluiu a figura do narrador, Rodrigo S. M. com o intuito de simplificar o entendimento da narrativa. Em seguida, fez uma criteriosa e bem-sucedida escolha dos atores: a estreante Marcélia Cartaxo, o experiente José Dumont e atrizes conhecidas do grande público como Fernanda Montenegro e Tamara Taxman.

Macabéa, a jovem nordestina protagonista da trama, foi interpretada por uma atriz paraibana que até então só tinha experiência no teatro amador. Com a preparação para o papel sendo feita à distância e através de cartas, a diretora buscava extrair da atriz a sua vivência de hábitos e afetividades típicos da região.

Com a mudança de cenário, do Rio de Janeiro (onde se passa a narrativa do livro) para São Paulo (local das filmagens do longa), a diretora e sua equipe conseguem maximizar o efeito de deslocamento e inserem a personagem em um meio ainda mais hostil. Macabéa e Olímpico parecem dois estrangeiros mal adaptados na cidade grande. Embora almejem se integrar aos hábitos da metrópole, sejam eles no campo dos costumes ou do consumo, sempre ficam à margem. Apesar de falar a mesma linguagem e partilhar de uma mesma origem (geográfica e socioeconômica), nem sempre eles se entendem. Macabéa sonha em ser estrela de Hollywood. Olímpico quer ser deputado. No entanto, o que a cidade grande os reserva é a fome, subemprego e discriminação. Olímpico se vê como cidadão de segunda classe, mas vê na ascensão social uma forma de apagar suas origens e desfrutar do *status* que julga merecer. Os sonhos do jovem operário são mais pragmáticos. Já Macabéa vive na fantasia, porém ignorando qual caminho percorrer para chegar aos seus objetivos. Tanto é que, recorre a uma cartomante, cuja função é, a partir de um discurso vago e enganador, dar esperança aos seus devaneios. Suzana Amaral soube explorar bem este aspecto da personagem e criou uma Macabéa que vive entre a dura realidade e o conforto do sonho. Sem a interferência de Rodrigo S. M., o sarcasmo através do qual ele por vezes a descrevia, o filme nos transmite uma possibilidade de esperança. Até a última sequência a diretora nos levou a acreditar que Macabéa poderia ter um final feliz. Mas diante desta aporia, o que resta é oferecer a Macabéa e ao público, uma saída de aspecto onírico.



Mais do que contar a história da jovem migrante, a diretora retratou as dificuldades vividas pelas pessoas pobres nas grandes metrópoles. Macabéa levava uma vida tão difícil e precária quanto suas colegas de quarto, cujas origens não são informadas. Este fato nos leva a crer que independente da origem geográfica, a vida dos menos favorecidos é sempre precária. A má alimentação, a falta de privacidade e a exploração por parte dos empregadores são mazelas partilhadas por esses operários.

Ao assim proceder, o Nordeste (e os problemas frequentemente relacionados a esta região) retratados no filme ficam em segundo plano. Ele não é visto nem retratado como o berço de mazelas. Ele pode, por ventura, ser a origem de sujeitos em situação de precariedade, mas a cidade grande pouco ou nada faz para tirá-los destas condições.

No capítulo seguinte, veremos, a partir da análise de algumas sequências, como os diretores trabalharam questões que se fazem presentes nas duas obras, como por exemplo, o deslocamento, a incomunicabilidade, o lugar do sonho e a realidade.

## 6 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO EM *VIDAS SECAS* E *A HORA DA ESTRELA* E SUAS ADAPTAÇÕES PARA O CINEMA

### 6.1 Traduzindo Fabiano e sua família para o cinema

Quando Nelson Pereira dos Santos decidiu levar a obra de Graciliano Ramos para o cinema, sua intenção primeira ia além de uma mera adaptação de um clássico de nossa literatura. O diretor buscava, sobretudo, abordar questões polêmicas que estavam na ordem do dia. Segundo Jonhson (2003, p. 45), esta iniciativa procurava se apresentar também como uma intervenção na conjuntura política contemporânea, neste caso, como parte do debate então vigente sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira. De acordo com as palavras do cineasta:

Naquele tempo, grandes discussões sobre o problema da reforma agrária estavam acontecendo no Brasil, e muitos grupos e setores da economia estavam participando. Senti que o filme também deveria participar do debate nacional, e que minha contribuição poderia ser a de um cineasta que rejeita a visão sentimental. Entre os escritores nordestinos, Graciliano Ramos é mais representativo, o que expressa a visão mais consistente da região, particularmente em *Vidas secas*. O que o livro diz sobre o Nordeste em 1938 ainda é válido até hoje (PEREIRA DOS SANTOS, 2003, p. 45).

O diretor conseguiu realizar seu intento e o filme é considerado até hoje uma obra-prima do Cinema Novo. Esta adaptação não se distancia do texto de partida e as poucas modificações no roteiro não comprometeram a compreensão do enredo. Sobre este processo de recriação, Nelson Pereira afirmou:

É como se eu tivesse a responsabilidade de fazer uma apropriação de um autor. É como se que escreveu *Memórias do cárcere* ou *Vidas secas* não fosse Graciliano. Eu me apropriei desses livros por minha admiração pela obra do escritor; por minha profunda relação com eles, eu descobri que era o proprietário das histórias. Eu penso nisso quando realizo qualquer adaptação. Houve uma época em que eu recebia muitas propostas de fazer filmes baseados em obras literárias de que eu não gostava tanto, e recusei muitas delas, porque deve haver uma relação forte, antes de tudo, entre o que eu vivo e penso e o que proponho fazer com um livro e um autor (PEREIRA DOS SANTOS *apud* SADLIER, 2012, p. 134).

Publicado originalmente como contos, os capítulos do livro formam uma sequência que pode ser eventualmente modificada, seja no momento da leitura, seja em função de exigências típicas de uma adaptação para o cinema, por exemplo. Johnson cita essas alterações:

O filme agrupa alguns capítulos que no romance estão separados. Os acontecimentos dos capítulos 3 (Cadeia) e 8 (Festa), ambos passados na vila, estão juntos no filme. O *flashback* do capítulo 10 (Contas), em que Fabiano se lembra de dificuldades anteriores com o cobrador de impostos, ocorre no filme antes dos outros

acontecimentos na vila. O encontro de Fabiano com o Soldado amarelo (capítulo 11) ocorre antes da morte de Baleia (capítulo 9). O diretor adicionou seus próprios elementos ao filme, especialmente na sequência da cadeia (JOHNSON, 2003, p. 46).

Ainda sobre estas alterações, Marques, além de identificá-las, comentou os efeitos destas no resultado final:

Na versão cinematográfica, realizada na fase inicial do Cinema Novo, o diretor Nelson Pereira dos Santos levou adiante, com propriedade e sem romper com a unidade do romance, a ideia de desmontar o enredo. Mas o filme é sempre outra obra, independente do original, que obedece a regras distintas e se vale de outros recursos, muitas vezes para atingir finalidades semelhantes. A adaptação de *Vidas secas* apresenta todos os episódios, mas os submete a uma ordem mais linear, agrupando capítulos como “Cadeia” e “Festa”, ambos ambientados na vila próxima à fazenda, ou transferindo o capítulo “Baleia” para o final da narrativa, como uma espécie de clímax, antecedendo a nova retirada de Fabiano e de sua família (MARQUES, 2017, p. 63).

Para além destas modificações que o diretor e sua equipe julgaram necessárias, nesta adaptação, as questões sociais se fazem presentes de forma ainda mais contundente ao longo do filme. Embora, como já afirmamos anteriormente, o diretor tenha produzido uma obra bem próxima do texto de partida, fica bem explícito que o filme foi contruído a partir de uma leitura crítica que dialogava diretamente com a situação do país naquele momento. A partir da história de uma família no interior do Brasil, o diretor soube retratar o funcionamento de estruturas econômicas, políticas e sociais do Nordeste. No entanto, fica claro que toda a opressão vivida por Fabiano e sua família não era exclusividade desta região, mas o retrato de uma realidade que se disseminava de forma generalizada no país. Sobre este aspecto, Bernardet observou:

A caracterização da família de Fabiano, a confrontação da personagem com o leque dos principais poderes da sociedade, as saídas apontadas, a síntese dramática colocam *Vidas secas* num alto nível de abstração. Assim, o filme deixa o sertão para colocar-se num nível mais geral. Fabiano deixa praticamente de ser um homem particular, com problemas específicos, para tornar-se o homem brasileiro esmagado pela sociedade e colocado diante dos possíveis caminhos que se lhe oferecem. Ele é tanto o sertanejo quanto o pequeno burguês citadino, e talvez mais o segundo que o primeiro. Isso não quer dizer que Nelson Pereira dos Santos tenha utilizado o drama nordestino para fins seus, desprezando seu tema (BERNARDET, 2007, p. 87).

Lançado em 1963, o filme teve grande repercussão sobretudo na crítica especializada e despertou razoável interesse no público. Por conta desta grande ressonância, boa parte da crítica publicada em seu tempo foi conservada e hoje se encontra disponível na Cinemateca de São Paulo. Avancini, ao comentar sobre estas reportagens, assinala que algumas escolhas do diretor, sobretudo as estéticas, causaram desconforto no público da época:

Entretanto, parte do grande público do filme estranha a sua narrativa. O movimento da câmera, o tempo lento, a economia de diálogos, o alto contraste da luz e a tensão musical resultam numa experiência visual e sonora muito diferente da até então observada (AVANCINI, 2014, p. 81).

Vários aspectos do filme foram bastante elogiados pela crítica, como a iluminação e o som, pois estes utilizaram recursos inovadores para a época. Luiz Carlos Barreto foi o responsável pela iluminação que causou bastante impacto no resultado final, uma vez que, deixando de lado os habituais filtros e capturando a luz natural, o diretor de fotografia conseguiu um efeito bem realista. Sobre estas escolhas peculiares, o diretor teceu os seguintes comentários:

Eu penso que *Vidas secas* é um exemplo de um bom trabalho com o som. Eu gosto dele. Eu gosto de trabalhar com o som direto. Existem poucos filmes que eu dublei posteriormente. Quando estou trabalhando, eu trabalho escutando o que está acontecendo, quais ruídos podem ser incluídos como fundo para os diálogos, nesse momento e nessa cena. Trabalhando com locações, no campo, existem os pássaros que cantam distantes e há sempre uma combinação, uma relação entre o ruído de fundo e o texto. Para mim, o som direto é fundamental. Assim como a imagem, eu tenho o som. Naturalmente, todo esse som será trabalhado posteriormente (...). Eu nunca pensei sobre música para *Vidas secas*. Para sua música, eu utilizei o som de um carro de boi, que é um som que se integra à imagem. Eu não pensei em música para esse filme (PEREIRA DOS SANTOS *apud* SADLER, 2012, p. 137).

Esta peculiaridade da trilha sonora tem grande impacto nas cenas. O barulho do carro de boi, insólito para quem vive nos centros urbanos, traz consigo a capacidade de transportar o espectador ao ambiente rural e, por surgir em momentos decisivos da narrativa, também contribui para criar um ambiente de tensão.

Outro componente importante em uma produção cinematográfica e que impacta diretamente no resultado final é a seleção de atores. Contrariando uma tradição de filmes sobre o Nordeste, os escolhidos para protagonizar esta trama fogem do modelo do sertanejo típico: Átila Iório que interpreta Fabiano é alto e branco e Maria Ribeiro, intérprete de Sinhá Vitória é negra. Átila Iório protagonizou outro clássico do Cinema Novo, *Os fuzis* (1964), dirigido por Ruy Guerra, no qual interpretou o papel de Gaúcho. Com extensa experiência no cinema e teatro, fez também parte do grande sucesso televisivo *A escrava Isaura* (1976), no papel de pai da protagonista. Já Maria Ribeiro era inexperiente neste meio, pois trabalhava como técnica em um laboratório de revelação de filmes onde os diretores do Cinema Novo faziam suas revelações. Nelson Pereira decidiu convidá-la para interpretar a protagonista deste longa e, só após muita resistência do patrão que não queria liberá-la para as gravações, ele concordou com a esperança de ter a funcionária de volta ao final dos trabalhos. Assim, ela foi com a equipe gravar seu primeiro longa-metragem. Nunca mais voltou ao antigo emprego e seguiu carreira, tendo trabalhado com Pereira dos Santos em outra ocasião, na produção de *A terceira margem*

*do rio*, em 1994. As crianças foram interpretadas pelos irmãos Gilvan e Genivaldo Lima. Sobre a escolha do elenco, Desbois analisa:

A escolha daquela que viveria a Sinhá Vitória seria um desafio. Ao escolher para interpretar a mãe a desconhecida e não profissional Maria Ribeiro (técnica de laboratório), Nelson assume um grande risco, mas ilustra concreta e logicamente as teorias de cinema-verdade preconizadas por ele desde 1950, contrabalanceando com inteligência a escolha dos outros membros da família. A combinação do profissionalismo de Átila Iório com a espontaneidade dos irmãos Lima e a "não atuação" de Maria Ribeiro produz um efeito alquímico (DESBOIS, 2016, p.50).

Ao definir um elenco que foge ao tipo descrito pelo autor e longe do idealizado como sertanejo pelo senso comum, o diretor nos leva a inferir que, sendo o Brasil um país de grande miscigenação, pessoas de diferentes biotipos estão presentes em todas as regiões do país e que seria algo irrelevante restringir o nordestino a um tipo físico específico. Diferentes entre si, os atores interpretam personagens que estão sujeitos às mesmas leis e condições de vida.

O *set* de filmagem escolhido situava-se em Palmeira dos Índios, nas antigas terras da família Ramos. O filme depois de concluído foi exibido pela primeira vez em março de 1964, mês decisivo para a história recente do país e que marcou o golpe civil-militar que duraria duas décadas.

Assim como na narrativa do livro, no filme, Fabiano, homem iletrado, sofre a opressão dos mais bem situados economicamente que se aproveitam de sua ignorância e de sua vulnerabilidade social. Ele também é pressionado pela esposa, que é por ele vista como a mais inteligente da família, fato que o leva a afirmar em determinada cena: "ela tem miolo". Mesmo sendo ele o chefe da família, responsável pelo seu sustento, é a esposa quem define os rumos do grupo. Diante da subserviência do esposo, a mulher assume em várias ocasiões o poder de decidir sobre assuntos importantes cujas consequências impactam no destino de todos do grupo. Fabiano é passivo e muitas vezes se apresenta sem iniciativa. No entanto, tem sólidos princípios, não cedendo às provocações, nem tentações que se apresentam ao longo de sua trajetória. Vivendo em condições muito difíceis e sobrevivendo dignamente diante delas, Fabiano se converte em herói, como bem pontuou Candido (2012, p. 66). Já para Bernardet, o protagonista pode ser visto como uma possibilidade:

Fabiano ainda não existe como homem, como gente: ele é um esforço para existir, e o filme é uma dolorosa meditação sobre as possibilidades de vir a ser homem no Brasil. Fabiano é chefe de uma família constituída como qualquer família burguesa organizada: um pai, uma mãe, duas crianças, um cachorrinho e um papagaio (BERNARDET, 2007, p. 82).

Embora não tenham condições de ser gente, sabem que não são gente e aspiram a sê-lo; o porta-voz dessa aspiração é a mãe, Sinhá Vitória (Maria Ribeiro). Ser gente define-se inicialmente pela negativa, por oposição ao reino animal: ser gente é não dormir como os bichos, é dormir em cama de couro. Mas sua aspiração vai além, eles sabem que a cultura é conquista do homem: ser gente é também ter uns livros e ter escola para as crianças. E é na cidade grande que tal inspiração pode concretizar-se. É pelo interrompimento da consciência, que lhes permite não coincidir com sua situação objetiva, que Nelson Pereira dos Santos situa humanamente a vida vegetativa de suas personagens (BERNARDET, 2007, p. 84).

Pereira do Santos situa a narrativa em um tempo específico, o ano de 1941, informação esta que não aparece no livro. Esta modificação não adultera a compreensão da trama, que, de certo modo, segundo Tavares (2018), tem uma razão: demonstrar o isolamento destes seres perante as mudanças de seu tempo. Ao comentar estas alterações, Tavares pontua:

No livro, a história se desenrola no mesmo ano em que o livro é escrito, 1938. O realizador prefere saltar um bocado no tempo e localiza o seu filme entre os anos 41 e 42, período da Segunda Grande Guerra. A intenção do realizador é clara: enquanto o mundo estava em convulsão, o sertão continuava indiferente ao que ocorria para além dele. Até porque, acredito, não tinha muita certeza se haveria um "para além" dele e da sua terra ressequida e dura. Além disso revela o ensimesmamento de uma região que se traduz no comportamento daqueles que ali habitam, uma espécie de autismo ambiental que seca tudo à volta, inclusive as pessoas, tornando impossível qualquer tipo de comunicação (TAVARES, 2018)<sup>26</sup>.

Esta informação, no entanto, não causa interferência no que se refere à caracterização física das personagens, acentuando sua atemporalidade. Fabiano, por exemplo, quando está trabalhando, se veste como vaqueiro, em seu uniforme de couro típico da região, caracterização que permanece ainda presente na vida do sertão. Seu ar é sempre cansado, frequentemente aparece suado e quando está com a família, fora do horário de trabalho, usa conjuntos de camisa e calça em tons crus, sandália de couro, com a barba por fazer e a pele gordurosa pelo suor. As crianças, quase sempre descalças, usam roupas surradas, quase em farrapos. Já Sinhá Vitória usa roupas escuras, vestidos sem estampas, um lenço na cabeça e um cordão com um crucifixo.

Figura 04 – Fabiano cansado



Fonte: DVD *Vidas secas* (2013)

Figura 05 – Fabiano no trabalho



Fonte: DVD *Vidas secas* (2013)

<sup>26</sup> As representações e o real: “Vidas secas”, do livro ao filme, de Miriam Nogueira Tavares. Publicado em 22/01/2018 em <https://wsimag.com/pt/espetaculos/35283-as-representacoes-e-o-real>. Acesso em 25/01/2019.

Figura 06 – Sinhá Vitória e as crianças



Fonte: DVD *Vidas secas* (2013)

A tentativa de mudança dessa caracterização ocorre na cena em que todos se preparam para ir até a cidade. Fabiano e sua família escolhem suas melhores roupas, "a roupa de domingo" e investem em alguns itens acessórios, incomuns no cotidiano deles, como sapatos fechados. Os sapatos fechados simbolizam uma tentativa de enquadramento em oposição à liberdade dos pés descalços ou das confortáveis sandálias de tiras usadas no dia a dia. Este pequeno detalhe deixa entrever que para estar na cidade é preciso estar de acordo, se adaptar, mesmo que esta adaptação provoque desconforto e dor. A tentativa por parte da família em encaixar-se aos modos da cidade a partir do vestuário evidencia sua exclusão. O esforço para a adaptação ocorre, portanto, de fora para dentro. Neste aspecto, o diretor e sua equipe evidenciam que certos códigos do campo, como as vestimentas, por exemplo, são bem diferentes das utilizadas na cidade e que, para acessar este território, é necessário fazer alguns sacrifícios. Desabituaados a estas indumentárias, como roupas e calçados fechados, por exemplo, eles se mostram desajeitados e pouco à vontade. O sapato é apertado, as roupas curtas ou largas demais.

Figura 07 – A família a caminho da cidade



Fonte: DVD *Vidas secas* (2013)

Vestir-se de acordo com a situação, a tentativa de adequação ao evento e à vida na cidade não garantem à família o conhecimento de como portar-se nessas circunstâncias. Por não estarem habituados à vida na cidade e suas convenções, o olhar é sempre diligente e um pouco assustado, evidenciando o desconforto diante do desconhecido. Para não errar, o jeito é observar e copiar os movimentos e as falas de quem já vive nesse meio e introjetar esses códigos. Estar atento, não fazer bobagens, não passar vergonha, nem correr o risco de ofender os mais poderosos, ainda que de forma involuntária, é um esforço enorme, sobretudo para Fabiano que, em sua submissão, parece estar sempre à espera de ordens ou instruções a serem seguidas. Neste aspecto, ele se assemelha bastante a Macabéa, como veremos mais adiante. Sinhá Vitória, por sua vez, restrita ao ambiente doméstico, não interage diretamente com estas forças opressoras. Talvez, por isso, se mostre mais inconformada, deixando para o marido a improdutiva função de repetir seus questionamentos que frequentemente são ignorados ou reprimidos a partir de ameaças. Para Bernardet, o diretor tenta demonstrar que, ainda assim, apesar de seu comportamento subserviente, Fabiano tem seus lampejos de revolta:

Mas Nelson Pereira dos Santos não pretende esmagar sua personagem debaixo do servilismo. O que representam exatamente para Fabiano essas tentativas de reação? Trata-se de uma defesa quase animal? Ele entende a polícia e o fazendo como entende a seca? Tem consciência de seus direitos e de suas vontades? Sente-se insuficientemente forte para reagir, em relação aos inimigos? Ou tem medo? São perguntas que o filme não responde, mas permanece em Fabiano uma espécie de núcleo de dignidade, que se manifesta quando a humilhação infligida pelo soldado se torna excessiva (BERNARDET, 2007, p. 85).

É nestes momentos de tensão e humilhação em que Fabiano demonstra maior dignidade. Como bem observou Bernardet, não fica claro se a personagem o faz de forma consciente ou se seria um mero reflexo apoiado no instinto de defesa. Pereira dos Santos nesta obra evita apresentar respostas prontas, preferindo mostrar as situações embaraçosas e, por vezes, humilhantes pelas quais o protagonista passa e apontar possibilidades:

Nesta auscultação das relações entre o homem e a sociedade, Nelson Pereira dos Santos é extremamente lacônico. Tudo é abordado com grande poder de síntese; a direção oscila entre a rápida sugestão do bumba-meu-boi representado diante do fazendeiro e a condensação dramática da provocação do soldado em que apenas os momentos fortes são conservados. Em geral, o filme visa a não dar além da estrutura de uma situação e desse ponto de vista, a cena, entre outras, de Fabiano na encruzilhada é exemplar (BERNARDET, 2007, p. 86).

Fabiano no filme é um homem adulto nos anos 1940. Vive no campo, em uma cidade do Nordeste brasileiro, com sua família em condições difíceis. Mas, como bem observa Bernardet, não é apenas no campo nem nas regiões menos desenvolvidas que a pobreza está presente. Para o pesquisador, Fabiano também está presente na cidades:



Fabiano não é apenas sertanejo, mas é qualquer um de nós que, no campo ou na cidade, estamos cerceados pelos poderes esmagadores da sociedade e vemos nossas possibilidades de realização e de progresso truncadas. Fabiano é tanto aqueles que são esmagados nas favelas, nos subúrbios, nos apartamentos quarto-quitinete dos centros urbanos. Para chegar a esse resultado, era necessário que o autor do filme fosse um homem da cidade. Na estrita perspectiva de quem vive o drama do Nordeste, é bem provável que a urgência de determinados problemas imediatos não tivesse permitido tal abstração (BERNARDET, 2007, p. 87).

Neste sentido, a partir dessa afirmação, percebemos que a proximidade de Macabéa com Fabiano vai além da origem geográfica e da condição social. Seja no campo, seja na cidade, ambos são vítimas da exploração e da opressão. As relações predatórias são retratadas nos dois cenários. No tópico seguinte, veremos como este fato também se faz presente mesmo nas cidades grandes.

## 6.2 Traduzindo Macabéa e Olímpico para o cinema

Estudar em um país estrangeiro, falar outra língua e adaptar-se a outra cultura representaram um grande desafio para a cosmopolita Suzana Amaral, oriunda da cidade de São Paulo quando decidiu cursar Cinema nos Estados Unidos. Ao vivenciar essas diferenças, a cineasta experenciou, ainda que forma menos dramática, o visível deslocamento daquela que viria a ser a protagonista de seu primeiro longa metragem. Sobre essa experiência de solidão e deslocamento, ela teceu os comentários a seguir:

Como sou documentarista há muitos anos, essa coisa da migração nordestina me impressionou muito. Lembro que quando cheguei aos Estados Unidos, me senti uma Macabéa. Acho que o problema maior na história de Macabéa é o problema da comunicação. É difícil para o migrante essa comunicação com um outro ambiente: o que vai comer, como se fala, quais os costumes. Eu senti na pele o que é ser Macabéa num ambiente urbano estranho. Acho que a Macabéa tem a cara do Brasil. Ela é o que todo mundo é. Ela é um Macunaíma de saia, uma anti-heroína aqui do Brasil, mas com uma universalidade muito grande. Na Alemanha, as turcas são assim; em Nova York, as porto-riquenhas são assim. O imigrante não é um problema só brasileiro. Existem Macabéas no mundo inteiro (AMARAL, 2013, p. 28)<sup>27</sup>.

Ao adaptar *A hora da estrela* para as telas, um dos primeiros traços de diferença em relação ao livro foi a supressão da figura do narrador, Rodrigo S. M.. Com isto, houve uma mudança de foco narrativo para contar a história de Macabéa e, deste modo, Amaral impôs maior linearidade e objetividade à obra. Para isto, ela deixou de lado o exagero descritivo (“os

<sup>27</sup> Depoimento presente no encarte que acompanha o filme *A hora da estrela*, da Folha de São Paulo.

termos suculentos”) usado pelo narrador e centrou-se exclusivamente na história de Macabéa, apresentando a protagonista logo nas primeiras cenas e suprimindo o discurso autocentrado de Rodrigo que ocupa as primeiras páginas do livro. A partir desta escolha, outras personagens secundárias obtiveram maior participação na trama e, neste caso, foram as personagens femininas que ganharam mais voz. Embora os homens da trama detenham mais poder e ocupem cargos de chefia, por exemplo, são as mulheres desta narrativa que se destacam, seja para falar de suas trajetórias, seja para assinalar comportamentos machistas.

Para acentuar estas personagens, a música também tem papel de destaque na trama e, em determinadas cenas, sobretudo as finais, o efeito dramático é criado com a ajuda da pungente trilha sonora assinada por Marcos Vinícius. Sensível, a personagem Macabéa se deixa levar pela música, ainda que não entenda o sentido das palavras que são cantadas em outro idioma.

Quanto aos efeitos do novo arranjo narrativo, Guidin observa que, com a eliminação do narrador interposto, Macabéa passa (ou volta exclusivamente) a ser uma criação de Clarice Lispector recriada por Amaral:

É interessante notar que, com eliminação de Rodrigo S. M., elimina-se o problema recorrente da identificação existencial entre o narrador e personagem, que contamina a obra da escritora. Ou seja, com esse viés escolhido por Suzana Amaral, que não privilegiou o enredamento de subjetividades do texto, distinguem-se, em nítidas instâncias, escritora e personagem feminina. Realizou-se um filme que conta a história da moça nordestina, escrita “na verdade” por Clarice Lispector (GUIDIN, 1994, p. 76).

Outro ponto que reforça o redirecionamento do foco para Macabéa e a forma como as falas se deslocam é o fato de algumas das observações impiedosas proferidas por Rodrigo serem transferidas para outras personagens, como Glória ou as Marias que dividem o quarto de pensão com a personagem.

A diretora descarta a metaficção tão presente no livro, ou seja, referências ao processo da escrita e opta por uma linguagem simples e didática, que seja direta e sem intermediários. Em seu entendimento, a presença de um narrador interposto poderia prejudicar o entendimento do filme para o público brasileiro. No entanto, vale citar que este recurso foi utilizado por seu colega Nelson Pereira dos Santos nas produções *Amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1977). Sobre este aspecto, pontuou Melo:

Os pactos ficcionais engendrados por uma obra metaficcional são muito diferentes daqueles construídos em torno de uma obra de estética realista. A primeira questiona a confiabilidade daquilo que é narrado, enquanto a segunda propõe um mundo ficcional no qual as ações nele desdobradas podem ser avaliadas pelos mesmos critérios de verossimilhança que orientam nossa vida no mundo real. Ao eliminar a

metaficção da adaptação fílmica, Amaral faz uma escolha cujas consequências estéticas são significativas (MELO, 2013, p. 85).

Outro aspecto importante na construção de Macabéa é a apresentação de formas de exploração, tanto nas relações de trabalho quanto nas relações afetivas. Neste aspecto, ela não está só: Olímpico, seu namorado, e suas colegas de quarto também são vítimas destas práticas. O filme mostra de forma clara que na cidade grande os pobres vivem mal: o salário não é suficiente para garantir moradia decente, a alimentação é de baixa qualidade e de pouco valor nutricional e o lazer é um luxo fora do alcance. Embora estes sujeitos tenham contato diário com o discurso publicitário e seus apelos, o acesso a bens de consumo é quase nulo.

Em relação à preparação deste longa metragem e dos atores, não há muitos registros bibliográficos. A maior parte dos testemunhos que abordam este assunto tem como fonte registros audiovisuais, como entrevistas que tanto a diretora quanto os atores concederam a vários programas, palestras e seminários e que se encontram disponíveis na Internet. Uma valorosa exceção é uma biografia dedicada ao ator José Dumont, intérprete da personagem Olímpico na qual ele discorre sobre sua carreira e detalha sua preparação para cada produção da qual fez parte.

Marcélia Cartaxo era uma jovem de 19 anos que começava sua carreira no teatro em seu estado natal, a Paraíba. Neste período, ela fazia parte de um projeto chamado Mambembão, no qual havia um intercâmbio entre peças encenadas nas regiões Nordeste e Sudeste. As produções nordestinas se apresentavam no Sudeste e vice-versa. Foi ao assistir uma destas produções que Suzana se interessou pelo trabalho da atriz e decidiu escolhê-la para o papel de Macabéa. As duas se conheceram e a diretora fez o convite e entregou um exemplar do livro para a jovem e solicitando que fizesse uma leitura. Durante os oito meses seguintes, elas trocaram cartas, sendo esta uma forma constante de preparação da atriz. A diretora também solicitou que a jovem providenciasse uma camisola a partir de sacos de arroz e o usasse (sem lavar) durante alguns meses, de modo que a peça ficasse impregnada com os odores e marcas acumuladas ao longo desse tempo. Outra recomendação era que a jovem se observasse no espelho, bem como sua forma de falar e andar. Duas palavras guiaram esta preparação: realismo e sensibilidade. Marcélia Cartaxo seguiu fielmente as diretrizes da cineasta.

Ator mais experiente, José Dumont já havia participado de várias produções cinematográficas quando foi convidado por Suzana Amaral para interpretar Olímpico de Jesus. Segundo o ator, ao falar de seu papel:

Fiz o namorado e o principal opressor de Macabéa. Ele personificava todo aquele sistema, aquela cultura machista, nordestina, chato que só ele. Não estou falando do

aspecto criativo. Estou falando do defeito. Olímpico oprimia aquela mulher tão sensível. Ele é uma síntese do colonizador, que trouxe a base teleológica e ensinou que o homem é a base da família (DUMONT, 2005, p. 161).

Por ter uma bagagem de produções mais consistente (Dumont já havia protagonizado *O homem que virou suco* (1981), com direção de João Batista de Andrade), a diretora trabalhou de forma diferente com os dois protagonistas. Sobre o processo de filmagens, o ator descreve:

Suzana foi muito bacana com a gente nas filmagens. Deixou a Marcélia em casa para que ela ficasse concentrada ao máximo. Marcélia sempre gostou muito de brincar, muito divertida, mas seguiu à risca o que Suzana pediu, para evitar dispersão. Tinha que guardar energia, se preservar para as tomadas (DUMONT, 2005, p. 165-166).

Ao fazer uma análise desta produção, José Dumont declara:

O filme tem uma gramática muito bonita. Os diálogos são diálogos mesmo. Não tem improvisado. Tem uma criação. Os diálogos são ditos de forma que pareçam naturais. O discurso no Museu do Ipiranga, onde os mendigos ficam aplaudindo, boa parte fui eu que fiz (DUMONT, 2005, p. 167).

Trabalhando sem ensaio, nem marcação e dando liberdade para seus atores expressarem suas emoções e cena, Suzana Amaral conseguiu um efeito bem naturalista em suas produções, o que muitas vezes pode confundir o público, passando a impressão de que se trataria de uma obra improvisada, o que não parece ser, na nossa visão, a avaliação mais adequada.

Como já afirmamos anteriormente, no cinema, o resultado final é produto de um trabalho coletivo. Vários profissionais estão diretamente envolvidos na construção das personagens, na preparação dos cenários e locações, no registro das cenas e na pós-produção. No caso desta obra específica, devemos lembrar que sua produção se deu em um período particularmente difícil para o cinema nacional. O Brasil estava saindo de vinte anos de um período ditatorial, os recursos financeiros e tecnológicos eram parcos e esta era a obra de estreia tanto da diretora quanto da atriz que interpretava o papel de protagonista.

Feitos estes esclarecimentos, podemos inferir que todos estes aspectos citados influenciaram de forma decisiva no resultado final de uma produção cinematográfica. Veremos portanto, como estes fatores repercutiram na produção em análise.

Um dos aspectos essenciais na caracterização destes seres fictícios na tela é a apresentação do figurino. No caso de *Macabéa*, as peças utilizadas são bem simples, utilizando roupas em cores apagadas, que vão dos tons de cinza aos terrosos. Suas vestimentas não

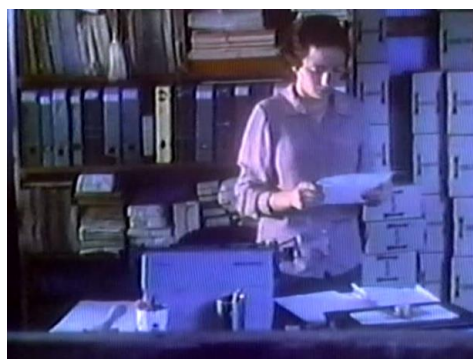
possuem detalhes chamativos como laços, decotes ou babados. Neste aspecto, a produção contrasta com a tendência de moda na época dos anos 1980, baseada em cores fortes e formas exageradas. Nesta produção, o corte das peças utilizado por Macabéa é discreto e pudico. A personagem usa principalmente saias ou vestidos na altura dos joelhos, com corte reto, sem evidenciar sua silhueta, como forma de enfatizar a ideia de que ela não tinha curvas e sempre usando um único par de sapatos de cores escuras, com meias azul-marinho. Como no livro, Macabéa não usa acessórios como joias e/ou bijouterias, seu cabelo é escuro, quase sempre solto, bem penteado e com corte discreto, bem como a ausência de maquiagem. Batom para ela, era um luxo. Em meio a tanto apagamento, apenas algumas cenas a cor vermelha aparece materializada na forma de um batom chamativo e mal passado e nas unhas roídas onde há sempre um resto de esmalte. Quanto à sua personalidade, seus gestos são contidos, o olhar é sempre voltado para o chão. Com isso, o efeito transmitido é de inferioridade, medo e insegurança. A ausência de cores vibrantes, estampas e acessórios sugerem para o espectador evidências de seu apagamento. Uma vez que o filme se passa na cidade de São Paulo, centro urbano e sem tantos atrativos naturais como a cidade do Rio de Janeiro (cenário do livro), Macabéa se perde no cinza da paisagem e sua invisibilidade fica mais evidente.

Figura 08 – Macabéa e o cinza da paisagem



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 09 – Macabéa no ambiente de trabalho



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Uma das marcas importantes na caracterização de Macabéa no filme é a submissão. Este aspecto é bem evidenciado pela fotografia do filme que, a partir da escolha de certos enquadramentos, cria um efeito de camuflagem da personagem diante da opacidade da cidade. Nas figuras acima, por exemplo, tanto ao circular pela cidade, quanto em seu ambiente de trabalho, a personagem não se destaca, apenas se insere no meio sem chamar a atenção. Este aspecto de seu comportamento fica também evidente ao analisarmos seus momentos de interação com as demais personagens do enredo. É possível observar este tipo de

comportamento, sobretudo quando ela está diante de alguém do sexo masculino, revelando sua posição de subalternidade. Nessas sequências, vemos Macabéa ao lado do seu chefe, de Olímpico e do guarda da estação de metrô. Os homens que fazem parte da trama exercem algum tipo de autoridade: o chefe, o namorado e o guarda, agindo no âmbito profissional, afetivo e civil respectivamente. Em todas as circunstâncias, a personagem age de maneira servil e obediente.

Mesmo que não tenha cometido qualquer falta grave, Macabéa se desculpa praticamente o tempo todo, seja porque sujou o papel datilografado (Fig. 10), por ter ultrapassado a linha amarela na estação de metrô, colocando sua vida em risco (Fig. 12) ou simplesmente por ter chovido no primeiro encontro (Fig. 11). É curioso ressaltar que, na grande maioria das vezes em que pede desculpas, o interlocutor de Macabéa é alguém do sexo masculino.

Figura 10 – Macabéa e seu chefe



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 11 – Macabéa e Olímpico



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 12 – Macabéa e o guarda da estação de metrô



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 13 – Macabéa na rua



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Além da aparência sem grandes atrativos físicos e de poucas palavras, Macabéa apresenta outras características que causam estranhamento por parte de pessoas presentes no

seu cotidiano. De acordo com a descrição do livro e sua representação no filme, ela exalava, por exemplo, um cheiro estranho (aspecto observado e comentado por suas colegas de quarto), provavelmente por não ter condições de adquirir produtos de higiene pessoal, nem possuir tantas peças de roupa para poder trocá-las com a frequência necessária. Também não tem cor (“a cara amarela”), afinal era doente e sua alimentação era carente de nutrientes. Não atraente (“Macabéa, você é um cabelo na sopa, não dá vontade de comer”, disse Olímpico ao terminar o breve namoro), pois se alimentava mal, vivia em uma cidade poluída, ganhava pouco e não tinha condições de cuidar de sua saúde. Além de conviver na condição de invisibilidade, a jovem fracassa em suas tentativas de interação. Apesar de viver cercada de pessoas, como a colega do trabalho e as companheiras de quarto e vivendo em uma cidade densamente povoada, Macabéa não conseguia estabelecer vínculos com essas pessoas e, nas poucas vezes em que se fez notar, foi de forma depreciativa.

Figura 14 – Macabéa é ignorada pelas colegas de quarto



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

De poucas posses e sem nenhum direito à preservação de sua intimidade, Macabéa é acompanhada de alguns objetos (Fig. 15) que se fazem presentes em vários momentos de seu cotidiano: o aparelho de rádio invariavelmente sintonizado na Rádio Relógio, os recortes de anúncios publicitários que a jovem cola nas paredes de seu quarto compartilhado e a garrafa de Coca-Cola. A Rádio Relógio representa a fonte de informação aleatória que permite que a personagem tente estabelecer uma conexão comunicativa com as pessoas ao seu redor. A garrafa de refrigerante a insere no mundo do consumo, pois por ser um produto barato, é a única coisa que ela consegue comprar com seu parco salário. Já os anúncios publicitários (Fig. 16) se apresentam como o passaporte para o futuro que Macabéa almeja, onde a beleza e a fartura se fazem presentes.

Figura 15 – Os objetos de Macabéa

Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 16 – As colagens de Macabéa

Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Embora seja pobre de tudo, exibindo seu corpo mal nutrido e carente de atrativos físicos, Macabéa acalenta o sonho de ser artista de cinema. No filme, nos momentos em que este sonho impossível é evocado, a vaidade da personagem aflora e, ainda que de forma muito desajeitada, por vezes exagerada, ela se vale de cosméticos e outros adereços. O vermelho desponta e tem nestes momentos a função de demonstrar que, mesmo em um sujeito invisibilizado, o desejo de conquistar (Fig. 17), de se fazer notar (Fig.20) e do autocuidado (Fig. 18 e 19) estão presentes. É nestes instantes de sonho que a cor vermelha surge com destaque, como podemos observar nas figuras abaixo:

Figura 17 – O toco das unhas pintadas

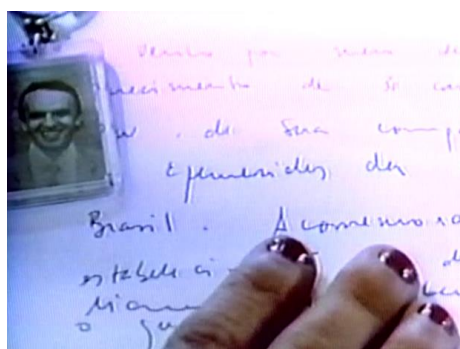
Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 18 – Macabéa compra um batom

Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 19 – Macabéa no espelho

Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 20 – Macabéa e a flor

Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)



Já Olímpico, trabalhador braçal, durante os encontros com Macabéa e Glória, usa roupas simples (calças e camisas de brim), mas que demonstram certa preocupação em se apresentar de forma mais distinta. Apresenta-se com seu dente de ouro, uma marca de sua vaidade e de seu sonho de riqueza. Os cabelos estão sempre penteados e lustrosos às custas de brilhantina que usa de forma exagerada. Através do figurino, percebe-se também que o rapaz tem maior cuidado com sua imagem do que Macabéa ou que tem maior consciência da importância do cuidado com a aparência no meio em que vive e que esta pode ser um passaporte para sua sonhada ascensão social.

Isto fica claro na cena que marca o primeiro encontro entre os jovens nordestinos, Olímpico está se preparando para um foto com um lambe-lambe. Ele se olha no espelho, se ajeita com cuidado, passa o pente nos cabelos e Macabéa passa atrapalhando seu momento de autoapreciação. Ao contrário de Macabéa, Olímpico tem autoestima elevada e projeta para si um grande e vitorioso futuro.

Figura 21 – Olímpico e Macabéa na chuva



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Olímpico, determinado em vencer na vida, não hesita em trocar Macabéa por Glória, que no livro é apresentada como “carioca da gema” e no filme é mostrada como uma jovem tipicamente paulistana. Para ele, a colega de sua namorada representa o verdadeiro acesso ao Sul do país, com sua fartura, seu jeito despachado de falar e de sua sensualidade sem culpas. Glória tem família, tem comida na mesa, tem no quadril largo a promessa da fertilidade. A jovem é alguém que tem raízes na cidade grande e desenvoltura para entender seus códigos e ser bem sucedida em suas decisões. O que ele não percebe, é que seu cabelo besuntado demais, sua pobreza mal disfarçada não é atraente para Glória e que ele é apenas uma etapa necessária para a realização do trabalho encomendado por Madame Carlota, visando a desfazer um possível arдил encomendado por alguma rival.

No filme, se o final de Macabéa é selado pela Mercedes Benz do jovem estrangeiro, para Olímpico, este fica em aberto após ser dispensado por Glória e não encontrar Macabéa na pensão onde esta morava. No livro, o narrador afirma que Olímpico se tornará político no futuro. Já no filme, ele poderá tanto repetir a proeza de realizar seu sonho de poder e enriquecimento, quanto terminar seus dias de forma trágica como sua namorada.

É importante lembrar que esta indefinição quanto ao futuro da personagem dialoga com a situação política do país naquele momento. Embora a diretora não faça nenhuma menção direta à esta conjuntura, vale ressaltar que no Brasil de 1985, época das filmagens desta produção, as eleições diretas para presidente eram uma possibilidade tímida que foi abafada posteriormente, pelo voto indireto após os anos de exceção. Apenas em 1989, o povo brasileiro pôde escolher seus representantes de forma democrática e direta.

### **6.3 Do livro à tela: identidade e representação**

#### **6.3.1. Os títulos**

No dia 13 de janeiro de 1937, Graciliano Ramos foi posto em liberdade. Ao atravessar os portões da Frei Caneca, já tinha uma decisão tomada: não voltaria à Alagoas. O desafio agora era encontrar um meio de sobrevivência, afinal, agora era um ex-presos político. O período passado na prisão tinha deixado marcas profundas em seu corpo e sua alma. Moraes descreve seu retorno da seguinte forma:

Recebido como carinho, Graciliano não escondia as marcas deixadas pelos dez meses e dez dias do cárcere: fios de cabelos ralos e grisalhos, o corpo muito magro, rugas e olheiras a sobrecarregá-los de anos. Do Méier, ele e Heloísa foram para ampla casa de Naná e José Lins do Rego, na rua Alfredo Chaves, no Humaitá. Os amigos se alegraram de hospedá-lo por algum tempo, até que Graciliano recuperasse a saúde e superasse os traumas da prisão (MORAES, 2012, p. 150).

Em fevereiro começa aos poucos a retomar suas atividades de escritor. Em carta ao seu tradutor argentino, Benjamín de Garay, o escritor confessa:

Creio que agora vou começar a trabalhar, embora ainda me sinta um pouco enferrujado. Posso mandar-lhe uns troços para revistas daí, os contos a que você se referiu em uma das suas cartas e que até agora não fabriquei. Você não me conseguiria mais de vinte e cinco pesos por conto, Garay? Julgo que lhe arranjaréi uns dois ou três por mês, se você achar conveniente. Não me dedicarei exclusivamente a eles, porque preciso tratar do romance a que me referi – trabalho para uns dois anos, se não estou enganado. Por enquanto necessito escrever para

jornais. E a colaboração que você me pediu e iniciei ser-me-á útil (MAIA, 2008, p. 43).

O resultado desta retomada é o livro *A terra dos meninos pelados* (1937), agraciado em seu ano de lançamento com o Prêmio de Literatura Infantil do Ministério da Educação e Saúde.

Neste mesmo ano, em carta datada no mês de maio, endereçada à sua esposa, Heloísa Ramos, Graciliano confidencia que escreveu um conto baseado na morte de uma cachorra. Segundo Clara Ramos, filha do escritor e uma de suas biógrafas, a ideia surgiu a partir de uma lembrança da infância:

O sacrifício da cachorra Piaba a que Graciliano assistira, menino, na fazenda do avô Pedro Ferro, origina o conto “Baleia”. É comum dar-se no sertão nomes de peixes aos cães, para evitar o que o povo chama ‘O mal da água’ (hidrofobia). E a partir da morte da cachorra, o romancista elabora, em capítulos autônomos, a história pungente de uma família de retirantes, narrativa originalmente chamada *O mundo coberto de penas*, título do episódio das ameaçadoras arribações consumindo a água, prenunciando a seca (RAMOS, 199, p. 178).

Embora tenha chegado a ser encaminhado para a gráfica com este título, este foi modificado. Inicialmente a sugestão dada por Augusto Frederico Schmidt era *Vidas amargas*, Graciliano chegou a cogitar intitulá-lo de *Fuga*, mas o título definitivo foi uma contribuição de Daniel Pereira, irmão de José Olympio, reponsável pela editoração. O livro foi lançado em março de 1938.

Já na obra de Clarice Lispector, as circunstâncias se deram de forma menos convencionais e neste caso, nos deparamos com nada menos que treze títulos. Ao observá-los com atenção e, ao retornarmos a estes ao final da narrativa, percebemos que desde já, estes títulos nos permitem entrever ou intuir o caminho deste enredo e sua protagonista. Vejamos:

A culpa é minha;  
 A hora da estrela;  
 Ela que se arranje;  
 O direito ao grito;  
 Quanto ao futuro;  
 Lamento de um blue;  
 Ela não sabe gritar;  
 Uma sensação de perda;  
 Assovio no vento escuro;  
 Eu não posso fazer nada;  
 Registro dos fatos antecedentes;  
 História lacrimogênica de cordel;  
 Saída discreta pela porta dos fundos (LISPECTOR, 2017, p. 05)

Acompanhados da assinatura da autora, alguns destes títulos aparecerem ao longo da narrativa, em ordem aleatória, mas que muito nos dizem sobre a estrutura desta narrativa.

No início do livro, logo na primeira página, aparece o décimo primeiro título: “Registro dos fatos antecedentes”, vejamos: “Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os seus antecedentes” (LISPECTOR, 2017, p. 47).

*A hora da estrela* (1977) é um livro sobre a morte. Este momento luminoso que só se consegue em seus derradeiros instantes é o mote desta narrativa. O tema permeia toda a narrativa. Tudo o que vem antes: a escolha do narrador, a descrição da vida triste que a protagonista leva, a luta com as palavras e todo o percurso trilhado por Clarice, Rodrigo S. M., Macabéa, nada mais é do que o preâmbulo para um só ponto de chegada: a morte. Em suma, a morte de Clarice, que sem se saber doente escrevia sua última obra, Rodrigo S. M. que confessa só se sentir vivo enquanto escreve e que após a conclusão de uma obra recolhe-se a um limbo existencial e por fim, Macabéa que morre ao ser atropelada no final da narrativa.

O segundo título a se fazer notar na narrativa é “Quanto ao futuro” (p. 48), que vem acompanhado do seguinte comentário:

“Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de um capricho meu – no fim se entenda a necessidade do limitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso). Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até malsãs e sem piedade (LISPECTOR, 2017, p. 48).

Este título reparece no final do livro, logo após o atropelamento de Macabéa. É a última frase proferida pela moça antes de sua morte:

Ai Macabéa disse uma frase que nenhum dos transeuntes entendeu. Disse bem pronunciado e claro:  
- Quanto ao futuro.  
Terá tido ela saudade do futuro? Ouço a música antiga de palavras e palavras, sim, é assim. Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjoo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas (LISPECTOR, 2017, p. 109).

“Porque há direito ao grito. Então eu grito” (p. 49) surge na página seguinte, ainda durante as hesitações de Rodrigo S. M.. No entanto, percebe-se que este grito não pertence à protagonista, mas sim ao escritor. Este sim, tem voz, tem liberdade e como ele mesmo afirma “Grito puro e sem pedir esmola”.

O último título “Saída discreta pela porta dos fundos” também pertence ao narrador. Um narrador que atesta seu vazio existencial quando não está escrevendo. Ao escrever, a vida pulsa na escrita e como a narrativa sempre encontra um fim, ele representa a morte não apenas para a personagem:

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. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só quereria ter o que eu tivesse sido e não fui (LISPECTOR, 2017, p. 55).

O terceiro título “Ela que se arranje” aparece com pequena modificação na seguinte forma: “Penalizava-se com Macabéa, mas ela que se arranjasse, quem mandava ser tola?” (p.92). Este trecho refere-se à Glória, colega de trabalho da protagonista. Embora não fossem melhores amigas, Glória demonstrava em alguns momentos solidariedade, mas por vezes sentia uma indisfarçável indiferença ou até mesmo impaciência com a passividade da personagem.

“Assovio no vento escuro” surge em reminescências de Rodrigo S. M. ao falar de si e da solidão em que vive.

Sim, minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite. Embora não agüente bem ouvir um assovio no escuro, e passos. Escuridão? Lembro-me de uma namorada: era moça-mulher e que escuridão dentro de seu corpo. Nunca a esqueci: jamais se esquece a pessoa com quem se dormiu (LISPECTOR, 2017, p. 52).

O décimo segundo título, “História lacrimosa de cordel” também é indiretamente citado. Neste momento do texto, a infância de Macabéa é evocada. Diante de tanta falta, seja de bens materiais e o mínimo de conforto ou mesmo de consciência da sua indignação, é a partir de Macabéa que o narrador demonstra seu horror às injustiças de seu tempo.

A música era um fantasma pálido como uma rosa que é louca de beleza mas mortal: pálida e mortal a moça era hoje o fantasma suave e terrificante de uma infância sem bola nem boneca. Então costumava fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito a gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente, saudade do que poderia ter sido e não foi. (Eu bem avisei que era literatura de cordel, embora eu me recuse a ter qualquer piedade). Devo dizer que essa moça não tem consciência de mim, se tivesse teria para quem rezar e seria a salvação. Mas eu tenho plena consciência dela: através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo (LISPECTOR, 2017, p. 65).

Finalmente, o último título que surge ainda no preâmbulo da narrativa, é sobre o ato de escrever. A evocação da vida e da morte. Neste caso, para o narrador, escrever representa

a vida que se materializa no impulso criador. Escrever também representa a fuga da própria realidade e suas dores, suas faltas. Ao criar, Rodrigo S. M. se distancia de si e vive a existência de suas personagens. Concluir um texto, representa para o narrador uma saída melancólica.

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. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos. Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui (LISPECTOR, 2017, p. 55).

Este trecho se aproxima das palavras da própria Clarice Lispector em sua única entrevista televisionada, para a TV Cultura. Neste depoimento a Julio Lerner, registrado em fevereiro de 1977 e publicizado após a morte da autora, segundo sua exigência, a autora explica que os intervalos entre as produções representavam “hiatos” que segundo ela, levavam a uma vida vegetativa e que lhe pareciam intoleráveis. Ela afirma que acabara de escrever uma novela (*A hora da estrela*) o final deste processo de escrita ela se sentia “meio oca”. Não escrever para Clarice representava a morte, porém uma morte necessário para que ocorresse um esvaziamento para em seguida renascer em uma próxima produção.

Os títulos “A culpa é minha”, “Lamento de um blue”, “Ela não sabe gritar”, “Uma sensação de perda” e “Eu não posso fazer nada” não aparecem, pelo menos de forma mais explícita, nas páginas do livro.

Analisar o percurso dos autores em busca dos títulos que imortalizaram estas obras demonstra que tanto Graciliano Ramos, quanto Clarice Lispector dedicavam grande atenção a todos as etapas do processo criativo de seus livros e que nem sempre as escolhas referentes aos títulos e, eventualmente aos enredos, se davam de forma individual. Para Graciliano, o título de *Vidas secas* se deu de modo coletivo, já para Clarice, neste caso específico, foi algo muito pessoal, embora em obras anteriores, como em *Perto do coração selvagem* e *A maçã no escuro*, ela tenha contado com a colaboração de alguns de seus amigos mais próximos, como Lúcio Cardoso e Fernando Sabino.

### **6.3.2 Os narradores**

Aurélio Buarque de Holanda certa vez afirmou: “Cada uma das obras de Graciliano Ramos é um tipo diferente de romance” (*apud* CANDIDO, 2012, p. 141). Embora isto já estivesse visível nos três primeiros romances do autor, *Vidas secas* (1938) apresenta algumas

alterações em sua obra, sendo a mais notável a questão do narrador. Candido também corrobora esta visão e vai um pouco além ao afirmar:

Olhando no conjunto os seus quatro romances, sentimos que, se cada um deles representa uma experiência nova, *Vidas secas* talvez seja o mais diferente. É o único escrito na terceira pessoa e o único a não ser organizado em torno de um protagonista absorvente, como João Valério em *Caetés*, Paulo Honório em *São Bernardo*, Luís da Silva em *Angústia*. É também o único cuja composição não é contínua, mas feita de pedaços que poderiam ser lidos isoladamente (CANDIDO, 2012, p. 142, 143).

Em seus livros anteriores, *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, o autor optou pela narração em primeira pessoa. Dotados de ambições literárias (o que não significava necessariamente grandes talentos e preparo para o ofício), esses protagonistas foram capazes de nos apresentar seus dramas, conflitos e hesitações sob uma ótica muito particular e suscetível a hesitações e manipulações.

Para contar a história de Fabiano e sua família, Graciliano foge dessa fórmula e se vale de um narrador onisciente. Neste livro, o narrador não faz nenhuma mediação, seus leitores são colocados diretamente em contato com as personagens, acompanhando a ação de acordo com a ação de cada personagem. Assim, os leitores se inteiram da trama a partir de óticas distintas, seja através de Fabiano, seja na da cachorra Baleia. Utilizando o discurso indireto livre, o autor constroi um narrador ao mesmo tempo discreto e bem próximo de seus seres ficcionais. Se, ao início da leitura, este fato pode provocar algum tipo de dificuldade, ao final, ela permite ao público uma visão mais completa das personagens e das situações narradas. Como efeito, o narrador se torna mais próximo das personagens do que das circunstâncias e do espaço em que atuam.

Outra novidade já apontada na observação de Candido é a originalidade também presente na organização dos capítulos. Concebidos inicialmente como contos independentes, esta disposição causou dúvidas desde seu lançamento. De fato, classificar *Vidas secas* é uma tarefa difícil. Para alguns, sua estrutura foge ao esquema do romance clássico, e sua estrutura fragmentada é vista como uma sucessão de quadros independentes. Lúcia Miguel Pereira, em resenha, chegou a questionar: “Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza (*apud* CANDIDO, 2012, p. 143). A estudiosa não foi a única a se questionar sobre este aspecto. No entanto, o caráter fragmentário desta narrativa se deve muito mais às questões de ordem prática do que propriamente um desejo de inovação por parte do autor.

Recém-saído da prisão, Graciliano precisava encontrar meios de sobreviver. Desempregado e precisando pagar a conta da modesta pensão onde morava, escrever um

romance nos moldes tradicionais não era uma opção razoável. A solução encontrada foi escrever contos e vendê-los para publicação em periódicos. Segundo Rubem Braga: “Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável”<sup>28</sup>. Neste caso, a fragmentação presente na narrativa, que poderia ter resultado em um texto confuso, deixou mais evidente a solidão, o desamparo e a dificuldade de comunicação desses seres.

Já em *A hora da estrela* (1977), Clarice Lispector emprega um recurso inédito até aquele momento em sua obra: a um escritor-narrador. Rodrigo S. M. surge como um narrador interposto e tem como principal papel, segundo as palavras de Clarice, dar um tom mais objetivo à narrativa, pois “teria que ser um homem porque escritora-mulher pode lacrimejar piegas” (LISPECTOR, 2017, p. 49). Clarice Lispector viria a repetir esta fórmula em outra obra, *Um sopro de vida (pulsações)*, de publicação póstuma, com organização de Olga Borelli a partir de manuscritos deixados sem uma ordem definida. Segundo Montero (1999), a partir do testemunho de Olga Borelli, as duas obras foram escritas simultaneamente:

Nos últimos meses, Clarice se sentia cansada. Escrevia dois livros ao mesmo tempo: *Um sopro de vida* e *A hora da estrela*, este último à mão. As anotações de cada livro iam se acumulando e Olga não via Clarice disposta a estruturá-las. Quando Clarice estava escrevendo *Água viva*, havia ocorrido a mesma coisa. - *Clarice, por que você não escreve? O livro está pronto. – Não, eu tenho muita preguiça, deixa pra lá.* Então Olga ofereceu-se para ajudá-la. Pegou as anotações e começou a estruturá-las. Ela fazia alterações, cortava o que achava necessário. Depois que terminou *Água viva*, Clarice dedicou-o à Olga, pois sem ela não teria sido possível escrevê-lo. A dedicatória não foi parte do livro quando foi publicado. O mesmo ocorreu com *A hora da estrela* estruturado por Olga Borelli. Clarice fazia as anotações em um caderno, simultaneamente escrevia *Um sopro de vida*. As anotações dos dois livros acumulavam-se sobre a mesa. Ela identificava cada folha de papel contendo a anotação com o nome da personagem “Ângela” para *Um sopro de vida*, “Macabéa” para *A hora da estrela* (MONTERO, 1999, p. 284).

Embora tenha se servido de um narrador fictício para contar a história de suas protagonistas Macabéa e Ângela, se faz necessário estabelecer uma comparação entre ambas. Macabéa, como já vimos anteriormente, tem como uma de suas características marcantes a dificuldade em comunicar-se. Provavelmente tenha surgido deste empecilho a necessidade da criação de alguém que fale por ela de forma objetiva. Já Ângela Pralini (que possui até sobrenome, algo raro entre as protagonistas clariceanas) não parece em nada com a jovem alagoana. Ao contrário de Macabéa que apenas datilografa as palavras de outros, Ângela é escritora, ou seja, possui uma relação mais próxima com as palavras, é rica e seu trabalho e talento são reconhecidos. Fisicamente é atraente, é dotada de elegância e bom nível financeiro,

<sup>28</sup> Artigo intitulado *Vidas secas*, publicado no Diário de Notícias em 14 de agosto de 1938.



morando na Zona Sul carioca (já Macabéa mora na Rua do Acre, na zona portuária da cidade). Em termos familiares, Ângela já foi casada com um homem rico, um industrial.

Outro ponto de contato entre as duas obras é a presença da morte, que também parece assombrar a vida da protagonista. Podemos confirmar esta presença em alguns trechos, como este: “O tempo é indefinível. Eu me coloco bem depressa no tempo, antes de morrer. A vida é muito rápida, quando se vê, se chegou ao fim. E ainda por cima somos criados para amar a Deus” (LISPECTOR, 1999, p. 131). Mais adiante, no final do livro, Clarice, através de Ângela, afirma:

Eu me curei da morte. Nunca mais morri. Eu vejo tudo como se eu já tivesse morrido e visse tudo de longe. Então vem aquela tristeza de teia de aranha em casa abandonada. O que distrai é o ódio espumante. Ódio seco e fustigador.

Pensar é tão imaterial que nem palavras tem. Nunca se esquecer, quando se tem uma dor, que a dor passará: nunca se esquecer que, quando se morre, a morte passará. Não se morre eternamente. É só uma vez, e dura um instante (LISPECTOR, 1999, p. 157).

Ângela, assim como Macabéa, também morre e cabe ao seu Autor (cujo nome não é informado) se ocupar do seu desfecho. Este também, assim como Rodrigo S.M., se sente esvaziado e perdido :

Recuo meu olhar minha câmera e Ângela vai ficando pequena, menor – até que a perco de vista.

E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se vive. Com chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.

Quanto a mim, estou. Sim.

“Eu ...eu...não. Não posso acabar.”

Eu acho que... (LISPECTOR, 1999, p. 159).

Se em *Um sopro de vida* (1999), Ângela Pralini possui autonomia e visível independência do autor, em *A hora da estrela* (1977), Rodrigo S. M. aparenta ter um controle maior sobre sua frágil criatura. No primeiro, é a figura do autor que sofre um certo apagamento, aspecto que justificaria a ausência de seu nome. Já no segundo, o autor exibicionista empenha-se em ter destaque ao longo da trama. Oscilando entre a onisciência e a observação, ele se dispõe a contar “as fracas aventuras” de sua protagonista e mais alguns outros personagens:

Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história – determino com falso livre-abítio – vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo S. M. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentei contra os meus hábitos uma história como começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e chuva caindo (LISPECTOR, 2017, p. 48).

Rodrigo S. M não se contenta em apenas contar a história e decidir os rumos das personagens. Ele também se considera personagem, um dos mais importantes. Este, diferentemente de Clarice Lispector, por ser mais objetivo, seria mais bem sucedido na tentativa de impor uma linearidade ao enredo, algo raro na obra da autora. Deste modo, ele toma pra si um protagonismo que faz questão de alardear e deixa entrever de forma mais explícita o processo criador desta obra. Como bem observa Guidin:

Rodrigo é narrador de Macabéa, mas protagonista de uma outra história que transcorre cruzada à dela: a história do processo de construção do texto, cuja autoria é em última instância de Clarice Lispector. A partir desse narrador, ao obrigá-lo a se projetar em sua personagem, projeta-se nela também a figura da escritora, identificando-se com ela e com ele simultaneamente. O texto é então um jogo de encaixes narrativos (GUIDIN, 1994, p.32).

Gotlib, por seu turno, enxerga nesta obra a história de dois romances, com dois protagonistas, pois segundo ela:

Rodrigo, narrador criado pela autora, aí implícita, para contar a história de Macabéa; Clarice, autora e narradora que cria Rodrigo para justamente contar ele essa história, porque mulher... (pura ironia) ... iria “lacrimejar piegas”... As histórias desdobram-se. E a própria Clarice desdobra-se. Ela é a autora, com nome na capa e assinatura na folha de rosto, entre os treze títulos do romance, e também na “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”, quando, além de evocar tantos músicos, evoca o seu próprio passado. (...) Ela é a autora implícita, a que se coloca no livro que escreve, escolhendo o seu narrador, Rodrigo S. M., que, por sua vez, cria o romance contando a sua própria história – a história do romance que ele está fazendo – e a história de Macabéa (GOTLIB, 2013, p. 581).

Já Nunes observa que nesta obra coexistem três tramas: a de Macabéa, os dilemas da escrita por parte de seu narrador e a história da própria narrativa. Clarice Lispector delega a Rodrigo S. M um distanciamento que ela não conseguiria manter e este relata os embates que trava, seja com as palavras, seja com o destino impiedoso para o qual caminha sua personagem:

A voz do narrador-personagem é bastante jocosa para anunciar que a história pobre da datilógrafa desenrolar-se-á acompanhada pelo ruflar de um tambor, “sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo, com gosto do cheiro de esmalte de unhas e sabão Aristolino”, e bastante séria para mediar o confronto da situação humana de Macabéa com o ofício e o papel do escritor. As peripécias da narração envolvem o dificultoso e o problemático do ato de escrever – questionado quanto ao seu objeto, à sua finalidade e aos seus procedimentos (NUNES, 1995, p. 163-164).

Este narrador vai experienciando sucessivos deslocamentos ao longo da trama e, por consequência, se vulnerabilizando. Enquanto conta a história da personagem, conta a sua própria, ou seja, a medida que constrói sua personagem, também se contrói aos olhos do leitor e desconstrói a ideia inicial (ou irônica) de um narrador impessoal e objetivo. Como podemos observar no trecho seguinte, Rodrigo se sente ligado à sua personagem: “Sim, estou apaixonado

por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela (LISPECTOR, 2017, p. 95)”.

Para construir Macabéa, Rodrigo traça uma estratégia de aproximação com a personagem que deseja retratar. Sobre este aspecto, observa Martins:

Analisando e paradigmaticamente representando o comportamento do intelectual frente à realidade social e à necessidade de redefinir o lugar popular na cidade grande e desigual, Rodrigo constrói certas estratégias de aproximação que supostamente poderiam garantir algum nivelamento com a criatura que decide retratar, sim, bem ao gosto asceta, propõe-se a enquanto escreve, colocar-se no nível da nordestina e, para tanto, prescinde de luxo nesse período, abstendo-se de sexo, vivendo do mínimo, alimentando-se mal, descuidando-se da aparência pessoa, desprezando a vaidade (MARTINS, 2010, p. 116).

Sua identidade vai, deste modo, se disseminando ao longo do texto. Esse esparramar-se vai desembocar num esvaziamento de si ao final do livro, ou mais precisamente, do processo de escrita, a sensação experienciada é de uma quase morte. Para Rodrigo, cada página escrita é um drible na morte e representa um adiamento.

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. (...) Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e brincando de bola sem bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta (LISPECTOR, 2017, p. 51).

Neste ponto, percebemos a engenhosidade de Clarice Lispector, pois, ao final do livro, Rodrigo S. M. assume seu fracasso. O fracasso que é partilhado e confessado por vários escritores. A saga de Macabéa, ao chegar a seu termo, o deixou tão solitário e perdido quanto a própria Clarice confessou sentir-se em algumas ocasiões. Rodrigo S. M. é a prova de que nenhum autor, ainda que fictício, consegue manter-se impassível diante das dores do mundo.

### **6.3.3 As personagens Fabiano, Sinhá Vitória, Macabéa e Olímpico**

Graciliano Ramos elaborou em sua obra personagens que, embora inseridas no mesmo meio, ocupavam posições sociais distintas nesta sociedade. Deste modo, traçou com precisão as várias faces de uma mesma realidade. No entanto, o que chama a atenção neste processo de construção é o fato de as personagens mais abastadas contarem suas próprias

histórias enquanto Fabiano e sua família, de origens mais modestas, serem retratados por um narrador observador. Conforme Brunacci (2008, p.16): "Não é por acaso que os narradores-personagens desse autor são todos escritores - ou têm a pretensão de sê-lo e estão às voltas com o fazer literário como atividade árdua, dolorosa, reflexiva e insuficiente para suas necessidades de expressão."

Nesta perspectiva, Fabiano, Sinhá Vitória representam uma inovação na galeria de personagens do escritor. Outro elemento novo que se apresenta nesta obra já citado anteriormente é a forma como o autor apresentou estas personagens. Dedicando um capítulo para cada membro da família (incluindo a cachorra Baleia), o escritor nos apresenta um estudo psicológico de cada um dos membros desta narrativa, ainda que não tenha atribuído nomes a todos, como é o caso das crianças. Ao apresentar o protagonista, por exemplo, o autor, em poucas linhas, já explicita tanto as dificuldades que sua rotina apresenta, transfigurando seu corpo, quanto o quadro praticamente imutável da vida nesse lugar, traduzido em gestos que se repetem como uma evidência de infeliz herança familiar:

Cumprida a obrigação, Fabiano levantou-se com a consciência tranquila e marchou para casa. Chegou-se à beira do rio. A areia fofa cansava-o, mas ali, na lama seca, as alpercatas dele faziam chape-chape, os badalos dos chocalhos que lhe pesavam no ombro, pendurados em correias, batiam surdos. A cabeça inclinada, o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda. Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário (RAMOS, 2015, p. 18).

Além destas inovações, Graciliano parece abrandar seu renitente pessimismo, como bem observa Wilson Martins:

A concepção pessimista do homem abrandar-se em *Vidas secas*: sentimos que a sua atitude de descrença se curva à evidência de vidas que não se tornaram posses do mal e às quais, por isso mesmo, o romancista não nega o benefício da salvação. É o segredo do final feliz de *Vidas secas*: o livro que seria aparentemente o mais desesperado, porque preso à fatalidade implacável de uma natureza torturadora, termina como numa aurora, a felicidade e o conforto surgindo aos personagens em plena caminhada na poeira calcinada pelas secas e pelos sofrimentos (MARTINS, 1977, p. 42).

Em *Vidas secas*, Graciliano Ramos criou uma família nos moldes tradicionais: o pai Fabiano, a mãe Sinhá Vitória e duas crianças do sexo masculino que são denominadas de acordo com a idade: o menino mais velho e o menino mais novo. A família conta com um outro membro, este sim com nome, a cachorra Baleia. No início da história, fazendo parte desse lar há também um papagaio que morre já no começo. O narrador se refere a estes indivíduos como "seis viventes", colocando a família e os dois animais no mesmo plano. Se, por um lado, os

seres humanos são zoomorfizados, por outro, Baleia é apresentada como um ser dotado de pensamentos e desejos, caracterizando uma antropomorfização, conforme sua descrição:

Baleia detestava expansões violentas: estirou as pernas, fechou os olhos e bocejou. Para ela os pontapés eram fatos desagradáveis e desnecessários. Só tinha um meio de evitá-los, a fuga. Mas às vezes apanhavam-na de surpresa, uma extremidade de alpercata batia-lhe no traseiro – saía latindo, ia esconder-se no mato, com desejo de morder canelas. Incapaz de realizar o desejo, aquietava-se. Efetivamente a exaltação do amigo era desarrazoada. Tornou a estirar as pernas e bocejou de novo. Seria bom dormir (RAMOS, 2015, p. 60).

Nesta obra, todo o entorno é hostil à família, que vive em um lugar assolado pela seca e, na paisagem, o que se vê são mandacarus, xiquexiques e juazeiros. Há também um solo crestado onde vivem animais magros, alguns à beira da morte diante de tanta escassez. Para além dessas adversidades climáticas, há também o problema do trabalho mal remunerado e da moradia, conforme se apresenta no trecho a seguir:

Se pudesse economizar durante alguns meses, levantaria a cabeça. Forjara planos. Tolice, quem é do chão não se trepa. Consumidos os legumes, roídas as espigas de milho, recorria à gaveta do amo, cedia por preço baixo o produto das sortes. Resmungava, rezingava, numa aflição, tentando espichar os recursos minguados, engasgava-se, engolia em seco. Transingindo com outro, não seria roubado tão descaradamente. Mas receava ser expulso da fazenda. E rendia-se. Aceitava o cobre e ouvia conselho. Era bom pensar no futuro (RAMOS, 2015, p. 93).

Neste ambiente e nestas condições aviltantes, a vida de Fabiano e sua família é permeada de imensas dificuldades. Conforme analisa Coelho:

Graciliano nos dá em *Vidas secas* um retrato pungente do homem nordestino, o homem que nasce condenado às imposições duras da terra, vivendo sob a contínua ameaça do braseiro do sol que, em ciclos eternos, estende sobre ele a devastação e a morte, fazendo-o arrastar-se como "condenado do inferno" à procura de regiões menos hostis e deixando-o depois voltar para reiniciar sua valente luta sem quartel (COELHO, 1977, p. 67).

Fabiano é um chefe de família sem instrução escolar, rude, desajeitado e com grandes dificuldades discursivas. Já Sinhá Vitória apresenta algum nível de articulação, afinal é ela quem faz as contas quando o marido recebe seu salário e, por ser dotada de grande poder de persuasão, o que ela decide, normalmente é acatado pelo resto da família. A mulher possui um espírito obstinado, ainda que suas ambições sejam modestas, por exemplo, ter uma cama para estirar o corpo cansado após o dia de labuta. É a personagem que mais questiona a condição em que vivem, também é quem explicita seus sonhos e quem demonstra inconformação com mais veemência:

Tudo ali era estável, seguro. O sono de Fabiano, o fogo que estalava, o toque dos chocalhos, até o zumbido das moscas, davam-lhe sensação de firmeza e repouso.

Tinha de passar a vida inteira dormindo na cama de varas? Bem no meio do catre havia um nó, um calombo grosso na madeira. E ela se encolhia num canto, o marido no outro, não podiam esticar-se no centro. A princípio não se incomodara. Bamba, moída de trabalhos, deitar-se-ia em pregos. Viera, porém, um começo de prosperidade. Comiam, engordavam. Não possuíam nada: se se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos. Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles – e eram quase felizes. Só faltava uma cama (RAMOS, 2015, p. 45).

Enquanto Fabiano se concentra no presente, na garantia da sobrevivência a curto prazo, Sinhá Vitória projeta o futuro, alimentando sonhos. Para Coelho:

Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos (que nem nome têm) congregam-se numa união inconsciente contra a inclemência da natureza. Juntos defender-se-ão melhor nesse combate desigual. Mal falam, mal sabem coordenar os pensamentos. Através da admirável justeza de estilo de Graciliano, tudo dentro deles se nos mostra impreciso e limitado como limitadas são as perspectivas de suas vidas secas (COELHO, 1977, p. 68).

A visão que Fabiano tem de si é altamente depreciativa e a pobreza, a falta de educação formal e as humilhações constantes colaboram para este comportamento. Ele tem plena consciência de suas limitações, sobretudo as discursivas:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra (RAMOS, 2015, p. 18).

Enquanto vagava com a família em busca da emprego, Fabiano se sentia perdido, porém ciente de sua força. Quando este afirma: "Você é um bicho, Fabiano" (RAMOS, 2015, p. 19), ele o profere no sentido de afirmar sua potência. Segundo o narrador, ele seria um bicho que tem a capacidade de vencer as dificuldades.

Ao encontrar trabalho, ainda que em condições injustas, sua autoestima melhora e ele se investe da identidade de vaqueiro e esta vem acompanhada de esperança de dias melhores. É o trabalho, portanto, que tem o poder de lhe conferir alguma forma de se autoafirmar:

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho; entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e baraúnas. Ele, sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra (RAMOS, 2015, p. 19).

Diante de condições tão adversas, a família de retirantes vive sem rumo certo em busca de um lugar para se instalar e viver. Neste passo, observamos que ao longo da narrativa as personagens passam por três fases: retirada, chegada (e sua breve permanência na fazenda) e retirada.

No enredo, cada personagem é dotada de um desejo e/ou preocupação: Fabiano quer trabalhar e poder dar o sustento à família; Sinhá Vitória almeja ter sua própria cama de couro; o menino mais velho procura conhecer o sentido das palavras (o sentido da palavra inferno, por exemplo) e o menino mais novo parece querer seguir os passos do pai e amansar os bois da fazenda.

Sempre juntos, cada um tem sua particularidade, seu pequeno mundo de sonhos. Apesar desta convivência constante, eles pouco interagem por meio da fala. Fabiano tem confiança na inteligência da mulher e coloca em suas mãos o poder de fazer decisões importantes bem como ser a responsável por fazer as contas referentes ao seu salário. Nestes momentos eles ensaiam diálogos, mas que invariavelmente passam por respostas monossilábicas e ruídos indecifráveis. Ao tratar desta questão, Malard afirma o seguinte:

As personagens não conversam porque não dispõem de meios de comunicação fabular; nem disposição de pensamento. Além do mais é doloroso comunicar. Fabiano sente, pairando no ar como o vôo dos urubus, a existência de culpados pela sua desgraça. O homem da bolandeira, intelectual na sua percepção, saberia explicar isso muito bem. O fazendeiro erra nas contas, dá-lhe prejuízo, vai tomar suas roupas de trabalho. O soldado provocador o prende sem motivo. A propósito, expressa seu conceito de governo, diferente daquele que lhe apresentam na realidade. Para Fabiano, governo é coisa distante e perfeita, inimiga de erro e safadeza. O vaqueiro luta pela condição humana e, a cada passo, defronta-se com o perigo de sucumbir à fome e à sede. A quarta dimensão do herói de Graciliano, caracterizada pela miséria absoluta, denominaremos de letargia. Letargia porque há uma esperança de ressurreição - e o termo aqui não tem sentido metafísico - num devenir longínquo (MALARD, 1976, p. 26).

Ao analisar esta obra, Affonso Romano de Sant'Anna (2012) divide as personagens em dois grupos: Fabiano e sua família e os do "mundo lá fora". Esta divisão explicita estruturas de poder e opressão. Neste caso, o fazendeiro representaria o poder econômico; o prefeito, o poder civil; os soldados, o poder militar; o padre e a igreja representariam o poder religioso. Já Fabiano e sua família seriam os "sem poder". O objetivo da família seria portanto sobreviver às humilhações e as privações causadas por esses inimigos externos. São estes inimigos que impedem que a família tenha um salário decente, que as crianças possam frequentar uma escola.

Quando se fala em *Vidas secas*, imediatamente lembra-se de Baleia. Podemos afirmar que este é um dos personagens do mundo animal mais conhecidos da nossa literatura. A Baleia é dedicado um capítulo que muito se assemelha a um conto, com toques de fábula. Companheira fiel, ela vive as dores e as privações da família. Mas, para além desse comportamento típico de um cão, Baleia também pensa e sente como os seres humanos. A cachorrinha acompanha a família em todos os momentos, protegendo-a e até caçando. Ao descrevê-la, assim fala o narrador: "Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, rebojavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras (RAMOS, 2015, p. 86)".

Tudo segue normalmente seu curso até que o animal passa a apresentar sintomas de hidrofobia. Diante dos riscos que a doença oferece aos membros da família, Fabiano decide matá-la, conforme passagem abaixo:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. as chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida (RAMOS, 2015, p. 85).

Sinhá Vitória e os meninos sofrem com a decisão, mas aceitam o veredito. Fabiano, decidido, cumpre com precisão o que deve fazer: matar Baleia com um tiro certo. O que para ele é uma tarefa a cumprir, rápida e necessária, para o narrador é o momento de mostrar toda a humanidade da cachorrinha. Ao analisar a situação, Malard afirma que:

Daí por diante, a agonia de Baleia é narrada minuciosamente, numa alternância de acontecimentos e desejos do presente, recordações do passado e esperança de um futuro feliz. É nessa alternância que reside o desenvolvimento equacional do problema: o leitor acompanha penosamente a fuga da cadela e sua humana agonia, a incompreensão do que lhe estava acontecendo, a ação de Fabiano bom e fiel amigo, mas causador do mortal ferimento. A inteligência do bicho não alcança o motivo da atitude do dono, isto é, abreviar-lhe a morte irremediável antes que a doença contaminasse outros membros da família. Em outra época salvara-os caçando um preá, quando todos estavam a morrer de fome. Agora era preciso matá-la para salvá-los (MALARD, 1976, p. 68).

Se fizermos uma associação entre a personagem Baleia em *Vidas secas* e Macabéa em *A hora da estrela*, podemos dizer que, a partir da mudança que a morte poderia trazer, as duas personagens projetam seus sonhos para outra dimensão:

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se. Sentiu o cheiro bom dos preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha fraco e havia nele partículas de outros viventes. Parecia que o morro se tinha distanciado muito. Arregaçou o focinho, aspirou o ar lentamente, com vontade de



subir a ladeira e perseguir os preás, que pulavam e corriam em liberdade (RAMOS, 2015, p. 89).

Tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. grotesca como sempre fora. Aquela relutância em ceder, mas aquela vontade do grande abraço. Ela se abraçava si mesma como vontade de doce nada. Era uma maldita e não sabia. Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. Quem era, é que não sabia (LISPECTOR, 2017, p. 108).

Baleia morre, a seca volta a tomar conta do sertão, e a família precisa ir em busca de novos pastos. A caminhada é longa, as dificuldades são certas, mas os membros da família acreditam que irão mais uma vez sobreviver. Desta vez, o rumo é a cidade. Lá, como sonha Sinhá Vitória, a vida é diferente e as crianças poderão ter um futuro menos difícil do que o passado e o presente dos pais. Neste sentido, a educação os livraria da fome e da miséria e, mesmo diante do horizonte sem certezas, algo os acompanha, a esperança de dias melhores.

Quanto às personagens de *A hora da estrela*, embora não estejam ambientados no espaço do Nordeste, eles trazem traços da sua região. Morando na cidade do Rio de Janeiro desde a volta ao Brasil após o divórcio, Clarice Lispector tinha o hábito de frequentar a Feira de São Cristóvão, também chamada de Feira dos Nordestinos. O lugar exercia grande fascínio sobre a autora, pois era lá que ela conseguia estabelecer uma conexão com as cores e os sabores da sua infância em Recife. O bairro lhe era caro, pois foi também neste lugar onde a escritora ocupou um dos cômodos de uma casa logo ao chegar ao Rio de Janeiro com a família durante a adolescência. Este lugar evocado como lembrança afetiva se fez presente em vários de seus escritos, servindo de inspiração para o conto “Mistério em São Cristóvão”, publicado no livro de contos *Laços de família* (1960). São Cristóvão foi também o cenário que inspirou a autora a criar Macabéa e Olímpico. Sobre a relação próxima com o bairro, Montero afirma:

Há 27 anos morando no Rio, mas, como ela dizia, “com o Recife todo vivo dentro de mim”, Clarice captou na São Cristóvão dos anos 1970 “o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro”. O resultado? *A hora da estrela*, uma história que “acontece em estado de emergência e calamidade pública” (MONTERO, 2017, p. 22).

Assim como Fabiano de *Vidas secas*, a personagem do último romance de Clarice Lispector não fala por si. De tão precária e sem consciência de sua subjetividade, foi necessário criar um autor interposto que recebeu o enigmático nome de Rodrigo S. M para contar a história de Macabéa. Assim como em *A paixão segundo G.H.*, o significado destas abreviações empregados por Lispector em suas obras nunca foi elucidado pela autora, dando margem a infinitas interpretações.

Rodrigo S.M. tem a incumbência de nos narrar a saga da jovem que não parece ter muita consciência de sua identidade nem da precariedade do meio onde vive. Rodrigo se esforça para lançar um olhar impiedoso sobre a personagem e a sociedade em que se insere. Neste meio, a aparência física é um fator decisivo e os sujeitos são descartáveis, pouco importando se eles possuem ou não esta consciência. Nesse ponto, Rodrigo se considera no mesmo patamar de indignidade existencial que sua protagonista:

Grito puro e sem pedir esmola. Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás - descobro eu agora - que também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser um homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas (LISPECTOR, 2017, p. 49).

A partir dessa descrição, logo de partida, por não ser dotada de generosos atributos físicos, Macabéa já sai em desvantagem. Rodrigo ainda se salvaria, pois tem o poder da palavra e é homem, tem também a seu favor uma objetividade que, a seu ver, as mulheres não possuiriam.

Nordestina, mulher, feia, de corpo mirrado, sem família, sem lar, migrante, o narrador apresenta uma personagem aparentemente sem atrativos e sem alternativas para enfrentar a nova realidade na cidade grande. Se é desolador pensar em alguém assim, o sentimento se agrava ao nos darmos conta de que não é um caso isolado, nem exclusividade do mundo ficcional. Macabéa é a personificação de muitas jovens que vivem Brasil adentro, como o próprio narrador pontua:

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões até a estufa. Não notam sequer que são substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam. Poucas se queixam e ao que eu saiba nenhuma reclama por não saber a quem. Esse quem será que existe? (LISPECTOR, 2017, p. 49).

Rodrigo deixa claro nesse trecho que não há amparo possível para essas moças. A exploração existe e não há a quem recorrer. Nas grandes cidades, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo (cenários do livro e do filme respectivamente) é bem comum encontrar jovens saídas do interior do Brasil que buscam condições melhores de vida. Todavia, o que ocorre com maior frequência é a repetição das relações predatórias de trabalho, agravadas pelo custo de vida mais elevado e pela distância da família. Com isto, a vulnerabilidade destas jovens aumenta consideravelmente, expondo-as a vários tipos de violações de direitos fundamentais.

Embora inicie seu relato afirmando que "Tudo no mundo começou com um sim". (LISPECTOR, 2017, p. 47), Rodrigo mostra que a vida de Macabéa é permeada por "nãos". Ao descrevê-la, é difícil se abster das negações que permeiam sua existência: ela não é bonita, não tem família, não tem instrução, não tem boa saúde ("os ovários murchos", "a cara amarela"). Mesmo entre seus pares, ela parecia estar um degrau abaixo, pois suas colegas de quarto a achavam esquisita e reclamavam do seu cheiro. Na sociedade capitalista onde o ser social e o ter são valorizados, Macabéa é, como indivíduo, uma peça descartável, um ser invisibilizado: "A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde com um sorriso, porque nem ao menos a olham (LISPECTOR, 2017, p. 51).

Sem saber ao certo quem era, evidenciando uma ausência da consciência da sua identidade, a protagonista só afirmava sua existência a partir do trabalho, como podemos perceber nos seguintes trechos:

Ela que deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. Por ser ignorante era obrigada na datilografia a copiar lentamente letra por letra - a tia é que lhe dera um curso ralo de como bater à máquina. E a moça ganhara uma dignidade: era enfim datilógrafa (LISPECTOR, 2017, p. 50).

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar "quem sou eu?" cairia estatelada e em cheio no chão. É que "quem sou eu?" provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto (LISPECTOR, 2017, p. 50).

Essa moça não sabia que ela era o que era. Assim como o cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que ela queria era viver. Não sabia para quê, não se indagava. Quem sabe, achava que havia uma gloriuzinha em viver. ela pensava que a pessoa é obrigada a ser feliz (LISPECTOR, 2017, p. 60).

E quando acordava? Quando acordava não sabia quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser (LISPECTOR, 2017, p. 67).

É interessante e sintomático observar que Macabéa usa alguns elementos para definir a sua identidade: a) sua profissão, ainda que nem bem soubesse exercer o seu ofício e fosse mal remunerada (ganhava menos do que o salário mínimo); b) sua sexualidade, pois em um mundo misógino, ser virgem é visto como sinal de pureza e, portanto, deste modo ela poderia ter algo positivo em sua vida; c) seu gosto por coca-cola, beber o refrigerante representaria uma espécie de acesso ao mundo do consumo. Este último elemento é alvo de crítica por parte do narrador:

Também esqueci de dizer que o registro que em breve vai ter que começar - pois já não aguento a pressão dos fatos - o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Aliás foi ele que patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos os amem com servilidade e subserviência (LISPECTOR, 2017, p. 57).

A predileção de Macabéa por essa bebida pode ser vista de duas formas: por um lado, esta a insere ainda que de forma tímida no mercado de consumo e, por outro, denuncia o consumo exarcebado de produtos de baixo custo e sem qualidade que são produzidos no mundo todo às custas do sacrifício de muitos (dos trabalhadores mal remunerados que os produzem e dos mal nutridos que os consomem).

Na obra clariceana, é recorrente a predominância de um viés reflexivo. De forma corriqueira, as personagens são apresentadas sobretudo a partir de suas reflexões, angústias e questionamentos. O corpo é evocado quando é tomado por sensações, mas, ainda assim, ele raramente é descrito. Não sabemos, por exemplo, se G.H, uma de suas criações mais célebres, é loira, morena, alta ou baixa. O mesmo ocorre com outras protagonistas e personagens secundárias. Ao construir seus romances, a questão física é obscurecida pelos dilemas existenciais. Os fatos tem pouca importância, o que se torna relevante é a repercussão dos fatos para as personagens. Em *A hora da estrela*, em outra perspectiva, ocorre um movimento contrário, ela insiste em vários momentos da narrativa na importância dos fatos e as características físicas de Macabéa são constantemente evocadas. O corpo de Macabéa é a materialização de sua miséria, de seus maus antecedentes, como frisa Rodrigo S. M. :

Quanto à moça, ela vive num limbo impessoal, sem alcançar o pior, nem o melhor. Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando. Na verdade – para que mais que isso? O seu viver é ralo. Sim. Mas por que eu estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me o peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça. Moça essa – e vejo que já estou quase na história – moça que dormia de combinação de brim com manchas bastante suspeitas de sangue pálido. Para adormecer nas frígidas noites de inverno enroscava-se em si mesma, recebendo-se e dando-se o próprio calor. Dormia de boca aberta por causa do nariz entupido, dormia exausta, dormia até o nunca (LISPECTOR, 2017, p. 57).

Para evidenciar toda a precariedade física de Macabéa, apresenta-se na narrativa uma personagem que a ela se opõe, Glória. De início, é importante ressaltar o tom irônico utilizado pelo narrador para descrevê-la. A jovem era uma colega de trabalho de Macabéa. Por serem as únicas mulheres na firma, de certo modo, mas sem grandes laços afetivos, elas se aproximaram. No entanto, contrastando com a ingenuidade e a franqueza da jovem nordestina, Glória era dissimulada e traiçoeira. Nascida na capital, filha de portugueses, a jovem tinha autoconfiança, ainda que não houvesse tantos motivos para isto. No livro, ela é assim descrita:

Glória possuía no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido. Apesar de branca, tinha em si a força da mulatice. Oxigenava os cabelos em amarelo-ovo os cabelos crespos cujas raízes estavam sempre pretas. Mas mesmo oxigenada ela era loura, o que significava um degrau a mais para Olímpico. Além de ter uma grande vantagem que nordestino não podia desprezar. É que Glória lhe dissera quando fora apresentada por Macabéa: “sou carioca da gema!” Olímpico não entendeu o que significava “da gema”, pois esta era uma gíria do tempo de juventude do pai de Glória. O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de ser feia, Glória era alimento de boa qualidade. (...) Posteriormente, de pesquisa em pesquisa, ele soube que Glória tinha mãe, pai e comida quente em hora certa. Isso tornava-a material de primeira qualidade. Olímpico caiu em êxtase quando soube que o pai dela trabalhava num açougue (LISPECTOR, 2017, p. 87).

Nem Glória era sua amiga: só colega. Glória roliça, branca e morna. Tinha um cheiro esquisito. Porque não se lavava muito, com certeza. Oxigenava os pelos das pernas cabeludas e das axilas que não raspava (LISPECTOR, 2017, p. 91).

Ser "carioca da gema", ainda que pobre, representava aos olhos de Macabéa e Olímpico um patamar mais elevado na hierarquia social. Ter comida na mesa, ou melhor ainda, comer carne, viver com a família representavam o ideal de sucesso para os dois que nada possuíam. Além do mais, ainda que em sua feiura, Glória tinha autoestima elevada, o que a permitia colecionar aventuras amorosas, ainda que mal sucedidas:

Glória era toda contente consigo mesma: dava-se grande valor. Sabia que tinha o seio molengole de mulata, uma pintinha marcada junto da boca, só para dar uma gostosura, e um buço forte que ela oxigenava. Sua boca era loura. Parecia até um bigode. Era uma safadinha esperta mas tinha força de coração. Penalizava-se com Macabéa mas ela que se arranjasse, quem mandava ser tola? (LISPECTOR, 2017, p. 92).

Além disso, tinha autoconfiança, sabia que poderia conquistar quem quisesse e sabia ser sedutora, tanto para seduzir o namorado da colega, quanto para justificar suas faltas ao trabalho. Glória seria o que hoje é denominado, diante de mais uma onda feminista, uma mulher que busca ser empoderada:

Glória tinha um traseiro alegre e fumava um cigarro mentolado para manter um hálito bom nos seus beijos intermináveis com Olímpico. Ela era muito satisfatona: tinha tudo o que o seu pouco anseio lhe dava. E havia nela um desafio que se resumia em "ninguém manda em mim" (LISPECTOR, 2017, p. 92).

Glória possuía atributos que faltavam à Macabéa: corpo e discurso. Ainda que não fosse exatamente bonita, para os que passavam fome, seus excessos representavam fartura e sinal de fertilidade.

Macabéa entendeu uma coisa: Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió havia escutado um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua “tua gordura é formosura” (LISPECTOR, 2017, p. 61).

Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira, enquanto Macabéa lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim (LISPECTOR, 2017, p. 60).

Olímpico possuía muito em comum com Macabéa: as origens, a pobreza, a ausência da família. Vinha da Paraíba, não tinha formação escolar, mas "tinha fome de ser outro"(p. 92). Mesmo sem educação formal, tinha esperteza para observar e tentar reproduzir os códigos de comportamento da cidade. No texto, ele é apresentado da seguinte forma:

Mas ainda não expliquei bem Olímpico. Vinha do sertão da Paraíba e tinha uma resistência que provinha da paixão por sua terra braba e rachada pela seca. Trouxera consigo, comprada no mercado da Paraíba, uma lata de vaselina perfumada e um pente, como posse sua e exclusiva. Besuntava o cabelo preto até encharcá-lo. Não desconfiava que as cariocas tinham nojo daquela meladeira gordurosa. Nascera crestado e duro que nem galho seco de árvore ou pedra do sol. Era mais passível de salvação que Macabéa pois não fora à toa que matara um homem, desafeto seu, nos cafundós do sertão, o canivete comprido entrando mole-mole no fígado macio do sertanejo (LISPECTOR, 2017, p. 85-86).

Como podemos ver, a personagem tinha a percepção de que, para ser bem sucedido profissionalmente, precisaria ser esperto e ser esperto nesse caso o levava a dissimular e a mentir de vez em quando. Quando se sentia desconfortável com as perguntas de Macabéa, apelava para a brutalidade, que nestes momentos, se tornava agressivo. Se sentia superior à namorada e dizia: "É, você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, virei eu. No sertão da Paraíba não há quem não saiba quem é Olímpico. E um dia o mundo vai saber de mim (LISPECTOR, 2017, p.78). O jovem não chegou a conhecer o pai e, na ausência desse laço, inventou o nome pomposo para si: Olímpico de Jesus Moreira Chaves. Com muito esforço, juntou dinheiro e comprou um dente de ouro ("Este dente lhe dava posição na vida" p. 76). Ambicioso, sonhava em ser deputado, mas ser metalúrgico já representava alguma posição para ele:

Olímpico de Jesus trabalhava de operário numa metalúrgica e ela nem notou que ele não se chamava de "operário" e sim de "metalúrgico". Macabéa ficava contente com a posição social dele porque também tinha orgulho de ser datilógrafa, embora ganhasse menos que o salário mínimo. Mas ela e Olímpico eram alguém no mundo. "Metalúrgico e datilógrafa" formavam um casal de classe (LISPECTOR, 2017, p. 75).

Embora semelhante à Macabéa em sua indignância social, Olímpico não demonstra solidariedade ao sofrimento da moça e atua como mais uma força opressora em sua existência.

Se Rodrigo tem a função de registrar a história da jovem, é a partir da interação com Olímpico que ela revela seu nome. Ao conhecer o jovem em um dia folga, Macabéa se aproxima de Olímpico e os dois passam a se encontrar. Desajeitados, não sabiam "como se passeia" e os momentos entre os dois tinham como cenário espaços públicos como praças e zoológicos, programas com quase nenhum custo. A visita a equipamentos culturais não fazia parte do roteiro destes dois pobres que mal tinham o que comer. É na tentativa de impressionar o pretendente que Macabéa empreende tentativas de diálogos, nem sempre bem sucedidos. A jovem lança mão dos conhecimentos descontextualizados e de temas aleatórios que escuta na Rádio Relógio. No entanto, o efeito é o contrário do esperado: ao invés de impressioar seu parceiro, ela desperta raiva, pois, ao desconhecer tais informações, Olímpico se sente humilhado e, irritado, passa a lhe responder de forma grosseira. Olímpico não admite que Macabéa saiba mais do que ele, afinal ele se achava muito inteligente. Assim se posiciona o narrador:

Macabéa era na verdade uma figura medieval enquanto Olímpico de Jesus se julgava peça-chave, dessas que abrem qualquer porta. Macabéa simplesmente não era técnica, ela era só ela. Não, não quero ter sentimentalismo e portanto vou cortar o implícito dessa moça (LISPECTOR, 2017, p. 76).

A relação prossegue em seus encontros mornos e em diálogos desencontrados, que se aproximam de dois monólogos simultâneos. Não há entre os dois uma verdadeira interação, apenas a aproximação de duas pobres almas perdidas em um lugar que não as integra e não lhes oferece oportunidades dignas de sobrevivência. Ao conhecer Glória, Olímpico a enxerga como uma possibilidade ilusória de ascensão, uma vez que ela, embora demonstre interesse, na verdade, o que a aproxima do jovem é mais um desejo de competição do que um afeto mais consistente. Iludido, Olímpico termina o namoro com Macabéa e passa a sair com Glória. Esta troca sela, de certo modo, o destino trágico de Macabéa que, aconselhada e financiada pela colega, ligeiramente culpada, lhe empresta o dinheiro da consulta e vai à casa da cartomante em busca de informações sobre seu futuro.

Das três personagens dessa trama, podemos afirmar que Macabéa é a única que não tem consciência de sua identidade. E essa ausência passa pelo problema da linguagem. Giddens (2002) afirma que a vida das pessoas é mediada pela socialização e esta se dá por meio da aquisição da linguagem. É através da memória e do emprego da linguagem que se constitui a história de uma vida. Nas interações, o individual se insere no coletivo, estabelecendo trocas que se prolongam no decorrer de uma vida. A memória tem a função de resgatar o passado e a linguagem pode especular sobre o futuro. Mas, no caso de Macabéa, a única coisa que existe é

o presente, nem lembrava mais o nome dos pais. Para ela, não há reelaboração do passado, nem perspectiva de futuro, pois segundo ela, "ter futuro era luxo" (LISPECTOR, 2017, p. 86). Ainda que jovem, com apenas dezenove anos, Macabéa apenas existiu, sobreviveu, conseguiu escapar da fome, dos maus tratos, da tuberculose causada pela desnutrição. No entanto, não conseguiu resistir ao grande carro importado e luxuoso que a atropelou, pois o motorista não a viu. A invisibilidade foi a causa de sua morte. Se analisarmos esse fato num plano mais simbólico, podemos pensar a própria dinâmica do sistema econômico, pois para os ricos, que circulam com seus carros importados e possantes, o pobre, quando é visto, é um incômodo, é uma rasura. Mas, se há um consolo nessa saga tão perversa para a personagem, é que é nesse momento de despedida que tudo se ilumina. À beira de seu fim, Macabéa toma consciência de si: "Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes" e, pela primeira vez, pronuncia de forma clara: "Quanto ao futuro (LISPECTOR, 2017, p. 109)".

Como podemos observar, a história de Macabéa tem grande impacto na construção narrativa. Mas, além disso, a obra também traz reflexões interessantes sobre o próprio processo de escrita. Para Gotlib (2001), para além da história de Macabéa, há sobretudo nesta obra o acompanhamento de perto do processo de feitura de um romance, com todas angústias e hesitações naturais a este processo:

De um lado, a falta de consciência de Macabéa, sua personagem. De outro, a história da consciência que dela tem o escritor, seu criador. Esse jogo de modos de ver e construir essa história é importante como marca da narrativa: o assunto do romance é a própria execução do romance. Trata-se, por essa razão, de um metarromance (GOTLIB, 2003, p. 289).

Assim, em seu último livro publicado em vida, Clarice Lispector deixou entrever de forma inédita em sua obra os meandros de seu processo criativo. Ou seja, ficaram registrados nesse texto as pressões sofridas por uma escritora mulher, o preconceito que está inserido por trás da expressão literatura feminina e, sobretudo, a força de seu texto.

#### **6.4 Identidade e representação do Nordeste e do nordestino nos filmes *Vidas secas* e *A hora da estrela***

Na narrativa do filme *Vidas secas*, o filme em preto e branco inicia mostrando, em plano geral, uma paisagem onde a seca predomina. Com a câmera fixa, os créditos vão aos poucos aparecendo na tela. Ao fundo, o som do carro de boi se intensifica, fazendo alusão ao



ambiente rural onde se passará a história. Este som será algo recorrente ao longo do filme e se tornara às vezes de trilha sonora.

Logo no início, apresentam-se na tela traços importantes de caracterização identitária de cada personagem da família. Baleia, cujo nome aparece nos créditos, é a primeira personagem a ser apresentada. Ela vem correndo e, logo em seguida, surge a família, que parece se arrastar diante de um ambiente bastante hostil. Todos trazem consigo os poucos pertences que os acompanham. Logo em seguida, todos param e se acomodam para a refeição, que se resume a um punhado de farinha seca. Então, um papagaio que pertence à família surge na tela. Sinhá Vitória o olha fixamente e em gesto brusco, o pega pelo pescoço e o mata. Na cena seguinte, o pobre animal aparece trespassado por um espeto, o que nos leva a inferir que, de animal de estimação, ele passou a alimento da família. Como se quisesse justificar seu ato, Sinhá Vitória exclama: "Também, não servia para nada... nem sabia falar!". Esta curta afirmação, em tom de desdém, deixa entrever alguns aspectos importantes que estarão presentes ao longo desta narrativa: o precário poder da comunicação entre as pessoas e a exigência de uma função para cada sujeito. Na lógica de Sinhá Vitória, para que a existência seja legítima, ela precisa ter função e o que não tem função deve ser descartado. No caso, o animal que deveria falar, não falava e por isso deveria ser ressignificado ou eliminado. Como todos passavam fome e tanto o dinheiro, quanto a comida eram escassos, ela o transformou em alimento. O outro aspecto evocado nesta sequência é o da incomunicabilidade. Saber se expressar confere valor e, em alguns casos, pode garantir a vida. Fabiano, como veremos adiante, serve de exemplo para este raciocínio.

A travessia continua, o menino mais velho, exausto, cai no chão. Todos olham para o céu, cheio de urubus e Sinhá Vitória vaticina: "Lá, garanto que tem pouso". Resta saber para quem: os seres humanos ou os animais que se alimentam da morte. Diante do filho caído no chão, Fabiano ordena: "Vamo, levante!", como forma de encorajar o filho a seguir adiante. Mesmo diante da crueza da existência e do meio, há espaço para a solidariedade.

Já nas primeiras cenas fica claro o poder de liderança da mãe. Ela é quem decide em um rompante matar o papagaio e executa a ação ao perceber a inutilidade de sua existência. A partir de sua decisão, todos podem se alimentar nesse dia. É ela também quem aponta a direção a seguir nesse momento de travessia. O marido e os filhos seguem suas diretrizes sem questionar. Ao seguirem adiante, a mãe vai na frente, seguida de Baleia e acompanhada pelos demais. Com isto, fica claro o papel decisivo desempenhado pelas fêmeas da história. Sinhá Vitória e Baleia são como espécies de guias para os demais. No caminho, a vegetação é seca, nas árvores não há folhas e não vemos casas, nem pessoas. Veem-se apenas os cinco viventes

e o espaço vazio provocado pela seca. Neste momento, Sinhá Vitória conclui: "Besteira continuar. Não vamo chegar nunca". Em seguida ocorre o seguinte diálogo entre a mulher e Fabiano:

**Fabiano:** - Por aqui é que não vamo chegar.

**Sinhá Vitória:** - Você é teimoso.

**Fabiano:** - Tanta volta... não tem fim.

As personagens andam, chegam ao limite de suas forças (o menino mais velho desmaia) e não parece haver um lugar aprazível. No entanto, logo em seguida, chegam a uma fazenda onde há uma casa. Fabiano se anima, parece renovar as forças. Todos param e descansam à sombra de algumas poucas árvores ainda com folhas. Nesse instante acontece uma das cenas mais emblemáticas do filme: Sinhá Vitória e Fabiano sentados lado a lado, em plano americano. A mulher com olhos fixos no horizonte e o homem a tentar perceber algum sinal dos céus, para em seguida afirmar que vai chover. Em seguida, ouve-se o latido de Baleia ao fundo que aparece com um preá entre os dentes, garantindo mais uma refeição para a família quando começa a chover. Para a família, a chuva representa esperança. Com ela, é possível acreditar que o essencial para o bem-estar de todos está assegurado: alimentação e trabalho. O tempo bom também garante a permanência da família no local e a possibilidade de uma vida mais digna e menos sofrida.

Instalado na fazenda e tendo acertado seu salário com o proprietário, Fabiano trabalha e cumpre as obrigações exigidas para a sua função. De acordo com os cálculos de Sinhá Vitória, se fizerem economias, o salário dará para a sobrevivência e o pouco que sobrar ficará guardado para que possam adquirir a tão sonhada cama de couro. Reforça-se então o lugar que cada um ocupa naquele espaço. A família de Fabiano vivendo de forma precária de um lado, e a do fazendeiro, do outro. É o que acontece em um dia de pagamento em que Fabiano vai até a sede da fazenda e constata que lá a realidade é bem diferente da sua: na sede, as paredes são rebocadas, pintadas de cor clara, o ambiente é limpo e bem conservado, contrastando com a casa de taipa em que ele mora.

Ao entrar na casa do fazendeiro para fazer os acertos do pagamento, este se encontra tomando seu café da manhã diante de uma mesa bem posta, com itens variados. Nesta cena, a câmera tem a função de mostrar o abismo social causado pela desigualdade. Há fartura, mas não há solidariedade. Ao ver o funcionário se aproximar, o fazendeiro comendo está, comendo continua e nada oferece ao seu subordinado. Esta sequência, embora não seja uma das mais citadas em outras análises deste filme, é bem representativa, pois demonstra toda a

sutileza do diretor ao focalizar as injustiças às quais os trabalhadores rurais como Fabiano são submetidos. Outro elemento importante que compõe a cena é a música. Neste momento, ouve-se ao fundo, um som de violino. Logo em seguida, a câmera mostra em segundo plano um jovem que toca o instrumento, o que parece ser o professor da filha do patrão. A moça, muito pálida e sem graça, nada fala, apenas observa os movimentos do professor com obediência. Enquanto esta se dedica à sua lição de música diante da partitura e dos movimentos ritmados do músico que também está lá para servi-la, o fazendeiro entrega o dinheiro a Fabiano que confere o valor e percebe que falta uma parte, afinal sua esposa havia feito as contas e o valor não conferia. Irritado com o questionamento do funcionário, ele explica que é referente aos juros daquele ano de trabalho. Exasperado, o patrão coage seu funcionário, dizendo que se não estivesse satisfeito que saísse de sua terra e fosse procurar trabalho em outro lugar. Acuado e confuso, Fabiano aceita o pagamento incompleto. Com medo de ser punido, coloca a culpa na mulher, diz a seu modo que provavelmente foi ela quem errou nos cálculos. Com expressão assustada, pede desculpas e sai visivelmente incomodado.

Enquanto o funcionário é explorado, roubado e tem seus direitos negados, inclusive no direito de argumentar, o patrão bem instalado, bem alimentado continua sua refeição e a filha pode continuar sua aula de violino tranquilamente. Os filhos de Fabiano não têm sequer acesso à escola, porém a filha do patrão tem aulas particulares de música em casa sem nem mesmo ter que se deslocar, uma vez que tem tudo à mão. Vemos, portanto, o contraste gritante entre essas duas forças. O trabalhador é condenado a perder e não existe nem a possibilidade de argumentar. De que adianta saber fazer cálculos, saber explicar que o salário está errado se com um grito ameaçador a vontade do patrão predomina? Então, o poder se estabelece mais uma vez nessa relação.

Ao entender que tudo se funda a partir da linguagem, tanto na obra de Ramos, quanto na de Pereira dos Santos, Tavares faz a seguinte ponderação:

O filme e o livro falam sobretudo da linguagem. Fabiano quase não fala porque não domina a língua e por ser, estruturalmente, analfabeto. As palavras não fazem sentido na sua vida e na vida das pessoas à sua volta - a mulher, os filhos e todos aqueles que ele vai encontrando pelo caminho. Ele se sente diminuído, como que amputado, por esta sua incapacidade de domar a linguagem verbal, de utilizar as palavras de um modo correcto, como fazem os doutores, a polícia, o fazendeiro. Como fazem todos aqueles que têm o poder: os patrões, os que mandam num mundo para onde ele veio apenas para obedecer e resignar-se (TAVARES, 2018).<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> As representações e o real: “Vidas secas” do livro ao filme, de Míriam Nogueira Tavares. Disponível em: <https://wsimag.com/pt/espetaculos/35283-as-representacoes-e-o-real>. Acesso em 25 de janeiro de 2019.

Como podemos ver, o não acesso à linguagem formal reforça a fronteira entre classes e assimetrias sociais. Outro fato que reforça estas assimetrias entre os sujeitos ocorre quando se evidencia o aparelho do Estado repressor sobre a classe trabalhadora: na cidade, Fabiano tenta vender carne de porco como forma de angariar um dinheiro extra. É neste momento em que o Soldado Amarelo aparece pela primeira vez e informa a ele que não poderia fazer este tipo de comércio sem o pagamento do imposto à prefeitura. Sua forma de falar é autoritária e desrespeitosa, chamando o vaqueiro de cabra safado. Desconfiado, Fabiano questiona a cobrança, mas não obtém explicação e nenhuma documentação é apresentada. Percebe-se que, tanto no momento de receber o salário, quanto ao tentar uma outra alternativa de renda, Fabiano é confrontado com o argumento de que impostos são cobrados, tanto pelo fazendeiro, quanto pelo Soldado Amarelo. Para estes agentes de poder e para o sujeito de posição subalterna como Fabiano, a palavra dos primeiros basta.

As incursões da família na cidade são frustrantes ou constrangedoras. É o caso da ida às festas religiosas da região, em que a família se anima e veste com roupas de domingo. Sinhá Vitória anda cambaleante por causa do sapato de salto. Os pés, embora acostumados a andar longas distâncias, estão machucados pela falta de hábito em usar algo fechado e com salto. Nenhuma das personagens parece à vontade com os trajes.

Outro tipo de poder ao qual a família é submetida é o da Igreja que está no livro, presente no capítulo Festa e, no filme, apresentado durante uma típica festa religiosa de interior. Nas pequenas cidades do país, onde equipamentos culturais (cinema, teatro, biblioteca, centro cultural) eram raros, as festividades religiosas se tornam as únicas manifestações capazes de atrair a atenção da população. Mesmo com o advento da internet, que mudou de forma significativa os hábitos da população em muitas cidades, em alguns lugares mais isolados, a Igreja e seu calendário de festividades ainda mantém sua importância. A religiosidade assumiu por muito tempo o protagonismo, pois onde educação e cultura foram historicamente relegados ao esquecimento, bem como um importante fator de controle social, disseminou-se a conformação diante das inúmeras carências da população. Neste dia, a cidade está em festa: banda de música tocando, o povo nas ruas. A igreja lotada recebe seus fieis que entoam uma Virgem Maria. Fabiano, de barba feita, todo vestido de linho branco, também demonstra desconforto com a roupa curta e apertada. As crianças parecem não compreender muito bem o que se passa em volta deles.

Mesmo neste contexto de culto à fé, a família é vítima da assimetria de poder. Um exemplo é a sequência que mostra Fabiano bastante cansado. Em busca de um pouco de alívio, ele decide tirar os sapatos e entrar em um bar. O proprietário do estabelecimento, para aumentar

seu lucro, acrescenta água na cachaça. O Soldado Amarelo surge e convoca todos para jogar o 31. Enquanto jogam, a missa termina, os fieis saem da igreja e um dos meninos procura Baleia.

Em meio a uma festa religiosa, os homens comuns e o que representa a lei se dedicam à cachaça, ao jogo e ao dinheiro. Em dado momento, Fabiano percebendo que ficará no prejuízo, desiste do jogo. Soldado Amarelo, sentindo-se ofendido pela decisão do vaqueiro, agride Fabiano. Este se defende e o policial chama o reforço de seus colegas agredindo-o covardemente. Soldado Amarelo alega desacato e prende Fabiano de forma injusta. Na cadeia, Fabiano é despido e agredido pelos policiais. Em seguida, é deixado machucado e gemendo de dor em uma cela. Aparece outro soldado e lhe manda calar a boca e, Fabiano, sozinho, o chama de safado, mofino, escarro de gente. Nesta sequência podemos perceber os métodos autoritários da força policial; a detenção sem acusação formal, o uso sistemático da tortura e a negação ao direito de defesa.

Enquanto Fabiano sofre as agruras do cárcere, o restante da família está inquieto. Os meninos procuram Baleia, Sinhá Vitória sente falta do marido e não tem ideia do que está se passando. Enquanto isto, na cela, Fabiano é ajudado por um companheiro de infortúnio. O tempo passa, e as crianças vão se cansando e cochilam deitadas no chão. Sinhá Vitória vela os filhos e aguarda o marido com apreensão.

O dia amanhece e as crianças despertam. Chega um grupo de pessoas na casa do vigário, e Fabiano é solto. A família se reencontra e todos voltam para casa. Pelo caminho, encontram uma tropa de vaqueiros. Sinhá Vitória cuida dos ferimentos do marido. Um colega de Fabiano lhe oferece o cavalo para que este monte e descanse um pouco. Baleia os espera no mato. Os meninos a cercam com alegria. Neste episódio, Baleia parece ter mais discernimento que o resto da família. Ao se sentir deslocada na cidade, a cadela volta para o seu lar, pois lá ela se sente protegida das hostilidades daquele meio. A solidariedade que falta na cidade, Fabiano encontra no campo durante a volta para casa. O passeio que foi cercado de preparativos pode ser considerado um desastre: os gastos feitos para comprar roupas e sapatos desconfortáveis, o excesso de luzes, cores e sons, a sensação de deslocamento e o desconhecimento dos ritos desta festividade, bem como o autoritarismo da polícia, a noite passada em claro ao relento.

Podemos dizer que esses contratempos são apenas uma amostra da vida na cidade. Lá o ritmo e os comportamentos são outros. Neste caso, a família foi em busca de diversão, de alívio para a rotina massacrante. Mas, para acessar esse lugar e por ele ser aceito, é necessário ter as roupas certas, seguir um código de conduta específico e respeitar as hierarquias locais. Quem desobedece ou contesta é passível de punição, como ocorreu com a personagem.

Fabiano, em sua dignidade, não se deixa levar pelo caminho menos honroso. Prova disso é que, no dia seguinte à festa, um jagunço lhe propõe trabalho. Este lhe oferece uma arma, diz que paga bem, mas Fabiano recusa. Neste curto episódio, o protagonista mostra sua resiliência e dignidade, pois parece ter a consciência de que, apesar das dificuldades e injustiças, o caminho mais curto não lhe atrai e prefere estar em paz com sua consciência.

Outro ponto que mostra a precariedade em que vivem as personagens da trama é a presença de rezadeiras que substituem os médicos. É o caso da cena em que se apresenta uma senhora idosa, uma rezadeira típica do interior, onde a assistência médica é praticamente inexistente<sup>30</sup> e as famílias com seus doentes buscam como única alternativa para o alívio de seus males físicos. Uma rezadeira não cobra honorários e aceita de bom grado o que cada aflito e/ou sua família pode lhe oferecer. Também não receita remédios caros de farmácia e a cura se dá por meio de chás e infusões feitos de plantas locais.

Assim como em *Vidas secas*, em *A hora da estrela*, a figura de um médico também se faz presente como forma de mostrar o estado de abandono social a que são submetidas algumas personagens. Este episódio, ainda que significativo nos textos escritos, foram suprimidos nos filmes. Na narrativa escrita de Clarice Lispector, Glória indica um médico à Macabéa e esta, ao receber o salário, decide procurá-lo. O que se segue é um retrato do distanciamento que alguns membros desta classe tem das populações pobres. Ao examiná-la e perceber sua magreza, o médico nem desconfia de que esta passa fome e lhe pergunta se ela faz regime para emagrecer.

**Médico:** - O que é que você come?

**Macabéa:** - Cachorro-quente.

**Médico:** - Só?

**Macabéa:** - Às vezes como sanduíche de mortadela.

**Médico:** - Que é que você bebe? Leite?

**Macabéa:** - Só café e refrigerante.

**Médico:** - Que refrigerante?, perguntou sem saber o que falar. À toa indagou:

**Médico:** - Às vezes você tem crise de vômito?

**Macabéa:** - Ah, nunca!, exclamou espantada, pois não era doida de desperdiçar comida, como eu disse (LISPECTOR, 2017, p. 93-94).

---

<sup>30</sup> Até os dias atuais há muita dificuldade em levar médicos para as cidades mais interioranas do país. Por conta deste problema, foi criado em 2013, durante o governo da ex-presidenta Dilma Roussef o programa *Mais Médicos*, que tinha como objetivo levar profissionais da saúde para as regiões mais remotas do país e com foco na Atenção Básica. Com a escassez de profissionais brasileiros interessados nesta tarefa, foram abertas vagas para profissionais estrangeiros, atraindo sobretudo médicos vindos de Cuba. De acordo com o site do programa, mais de 63 milhões de brasileiros foram beneficiados com esta iniciativa. Após o resultado das eleições de 2018, diante das declarações hostis do presidente eleito, os profissionais cubanos deixaram o país sem que houvesse um plano de reposição imediata, causando transtorno às populações mais carentes. Fonte: <http://maismedicos.gov.br/linha-do-tempo> (Acesso em 08/03/2019).

Ele percebe então que essa alimentação desregrada pode não fazer parte de um regime e que é apenas um médico de pobres. Portanto, a solução é receitar um tônico, pois se trata de um produto de baixo valor e, conseqüentemente, acessível à paciente. Todavia, sem perceber os limites dessa pobreza, diz à paciente que regime é pura neurose e que esta estaria precisando de um psicanalista. A paciente nada entende e sorri, pois sorrir é uma forma de se conformar. O narrador conclui este encontro da seguinte forma:

Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro e nunca por amor à profissão nem a doentes. Era desatento e achava a pobreza coisa feia. Trabalhava para os pobres detestando lidar com eles. Eles eram para ele o rebotalho de uma sociedade muito alta à qual também ele não pertencia. Sabia que estava desatualizado na medicina e nas novidades mas para pobre servia. O seu sonho era ter dinheiro para fazer o que queria: nada (LISPECTOR, 2017, p. 94).

Como bem observa o narrador, o médico é um pobre que age como se fosse rico. Ele estaria, portanto, na mesma situação de Rodrigo, não tão pobre quanto seus pacientes e, por não ser rico, é ignorado pela classe alta que não frequenta seu consultório. Mas, em vez de fazer como Rodrigo que, ao deixar a barba crescer e usar roupas surradas, tentando se aproximar da personagem, o médico recusa essa aproximação e mantém um discurso elitista, recomendando à paciente um espaguete bem italiano. Humilde, Macabéa desconhece esse tipo de comida, sendo mais uma vítima do distanciamento de classe em que muitas vezes profissionais da saúde tem em relação com as populações mais pobres.

Já no filme *Vidas secas*, o episódio da rezadeira, além de introduzir a discussão da medicina substituída pela fé em um contexto de precariedade, também introduz outro elemento nesta análise: a palavra como força de representação e transformação da realidade. Pois se a cura se faz a partir das palavras, as dúvidas e o castigo também. Em sua ladainha, a senhorinha repete: - Pro inferno. Pro inferno. Esta palavra, até então desconhecida, tantas vezes repetida, desperta a curiosidade do menino mais velho. Este decide perguntar aos pais que lhe explicam que é o lugar para onde vão os condenados, que é um lugar cheio de espeto quente. Ao receber explicações dadas com tanta certeza, sem maldade, o menino pergunta se a mãe já esteve por lá. A pergunta inocente desperta a ira da matriarca, que o agride. Sem entender muito bem a indignação da mãe, a criança encontra consolo no abraço de Baleia. Enquanto se acalma ao lado da cachorra, repete a palavra polêmica inferno até cansar. O menino parece ainda se familiarizar com a nova palavra, mas demonstra ter consciência de que as palavras podem despertar sentimentos exagerados e reações desmedidas nas pessoas.

Sinhá Vitória percebe que sua vida é desgraçada e em nada difere da vida dos animais: o trabalho sem fim e nenhuma regalia. O salário não é nem mesmo suficiente para pôr comida nos pratos. Enquanto reclama do presente, percebe que o futuro que se aproxima será ainda mais difícil, pois os sinais indicam que a seca se avizinha novamente. Diante do que se apresenta como realidade, ela diz que preferiria morrer e acabar com esse sofrimento. As palavras, neste momento da narrativa, servem de desabafo. É reclamando, se lamentando, que Sinhá Vitória demonstra sua revolta, enquanto a natureza, cada vez mais silenciosa, vai se apresentando cada vez mais hostil: as aves de arribação, a água do laguinho que começa diminuir, o céu cheio de aves sem nuvens são os elementos que prenunciam tempos difíceis.

Mesmo com Fabiano empregado, Sinhá Vitória deduz que nunca terão uma cama decente. Afinal, o problema não é a falta de trabalho, mas a remuneração injusta e abaixo do mínimo necessário para a sobrevivência.

O prenúncio das dificuldades causadas pela seca que se anuncia cria um clima de impaciência e discórdia entre o casal. Diante da iminência do desemprego, os gastos da festa na cidade e o envolvimento de Fabiano com o jogo que o levou a prisão são motivos para reclamações. O passado recente é evocado para que se distraiam dos problemas do presente. Com o sol cada vez mais inclemente, a família se sente cansada e, neste momento até Baleia é vista deitada, sem forças. O casal sabe que, diante desse quadro, permanecer ali não é uma opção. É preciso criar coragem para preparar mais uma partida, mais uma viagem incerta.

Sem pasto verde para alimentar os animais, Fabiano corta pedaços de mandacaru, põe no fogo para poder oferecer ao gado faminto. Os animais encontram-se enfraquecidos, alguns já agonizam na terra quente.

O dono da fazenda aparece, dá algumas ordens aos empregados e demite Fabiano. Exige que ele e a família partam o quanto antes. Se desfaz de seu empregado, mas protege seu gado. Para ele, o que interessa são suas posses e seu lucro. A mão de obra é descartada sem garantia de direitos.

A família se prepara para a partida. Na mata, ao procurar um bezerro, Fabiano encontra o Soldado Amarelo, sozinho, desarmado. Os dois se encaram, sem a proteção dos colegas e desarmado, este se sente vulnerável. Fabiano, com seu facão na mão, ameaça o rival, mas desiste de atacá-lo. Ao perguntar o caminho da estrada, Fabiano lhe indica a direção e em seguida resmunga: - Governo é governo. Em sua humildade, Fabiano tem senso de hierarquia e sabe que vingança não resolve seus problemas. Prefere seguir sua vida.

Durante os preparativos para a partida, uma das crianças percebe que Baleia está prostrada, doente. Seu mal é a hidrofobia, tal como ocorre no livro, mal sem remédio. Fabiano



decide que a única solução é matá-la, pois, em seu estado, além de oferecer risco à família, não terá condições de acompanhá-los. Enquanto o pai se encarrega dessa difícil missão, os demais membros da família se refugiam dentro de casa, à espera de um desfecho. A mãe está angustiada, mas tenta passar calma para as crianças que choram. Fabiano procura atrair a cachorra que está desconfiada. Ela foge, ignorando os chamados de seu dono. Intuindo o seu fim, ela se retrai atrás de um tronco seco. Por fim, se rende, parece aceitar seu destino e se senta em uma sombra. Fabiano lhe aponta a arma, mas titubeia. Diante dos movimentos da cachorrinha, Fabiano vai perdendo a coragem. Ele se distancia, Baleia, deitada e entregue, é encarada pelo dono. Fabiano, enfim, atira com precisão. Baleia agoniza. Enquanto as crianças estão em prantos, o animal geme de dor, mas ainda encontra forças para se abrigar embaixo de um carro de boi. De lá, vê a fachada da casa que um dia foi a sua. Vê preás aos montes. No momento da morte, ela tem delírios de fartura. Ao som do carro de boi, Baleia agoniza embalada pelos preás imaginários.

Figura 22 – Baleia vive seus últimos momentos



Fonte: DVD *Vidas secas* (2013)

Figura 23 – Baleia agoniza



Fonte: DVD *Vidas secas* (2013)

A cena da morte de Baleia, que na realidade se chamava Piaba, é uma das mais tocantes tanto na literatura quanto no cinema, por seu caráter humano e por sua dramaticidade. No caso do filme, ela veio acompanhada de uma polêmica internacional<sup>31</sup>.

No documentário *Como se morre no cinema* (2012), é possível saber mais detalhes acerca da preparação da cena que enfoca a morte de Baleia, bem como outros momentos do

<sup>31</sup> Segundo Avancini (2014), boa parte do público francês acreditou realmente que a cachorra havia sido sacrificada durante as filmagens. Este equívoco suscitou protestos e, para desfazê-lo, a *Air France* se dispôs a transportar o animal do Brasil até a França, mais precisamente até Cannes e apresentá-la durante o festival. Para isto, Luís Carlos Barreto, o diretor de fotografia do filme e sua esposa Luci prepararam um pequeno enxoval e acompanharam o animal em sua viagem internacional. Baleia foi apresentada ao público francês em carne e osso. Sua presença suscitou curiosidade e também desconfiança de alguns que insistiam que a cachorra havia sido sacrificada. Ela viria a falecer dez anos depois após ingerir acidentalmente veneno de rato.

filme, como, por exemplo, a cena da morte do papagaio. Diante da repercussão da cena e da polêmica causada pela verossimilhança desta sequência, percebemos que todo o sofrimento experienciado pela família, em alguma medida, impacta e provoca menos revolta no público do que a morte fictícia de um bicho de estimação. No entanto, seja ao ler o texto de partida, seja ao assistir ao filme, o sacrifício de Baleia emociona, pois em sua fragilidade muda, ela incorpora todo sofrimento desta família, cuja existência é permeada por dificuldades constantes.

Com o sacrifício da cachorrinha e os preparativos da viagem encerrados, um novo dia começa. Enquanto alguns vaqueiros seguem em suas labutas, a família parte em retirada. As crianças, atordoadas, perguntam qual será o destino a seguir. Sinhá Vitória se indaga se a vida será como antes. Fabiano tenta responder, mas apenas balbucia uma resposta vaga. A mulher tenta se agarrar a alguma esperança:

**Sinhá Vitória:** - Nós havemo de encontrar um lugar melhor do que todos. Nós havemo de ser gente um dia. Gente que dorme em cama de couro. Por que havemo de ser sempre desgraçado? Fugindo no mato que nem bicho? Vamo ter que caminhar muito, mas as alpercata são nova. Podemo caminhar por muito tempo ou não podemo?

**Fabiano:** - Podemo. Você tá furnida, tá forte. Tá boa, pode andar muito.

**Sinhá Vitória:** Com a mudança vou esmagrecer. Só vai sobrar osso.

Para trás, só restam deserto e miséria. A terra rachada parece não oferecer alternativas para a família e a partida é a única forma de tentar sobreviver e encontrar melhores condições de trabalho.

Nesta retirada, as crianças parecem querer entender o que se passa e a mãe diz que “bicho miúdo não pensa”. Porém, tanto Graciliano Ramos no texto de partida, quanto Nelson Pereira na sua adaptação apresentaram um outro bicho miúdo que pensava, Baleia. Neste ponto, Baleia perante a família parecia ter uma condição superior à dos meninos. Segundo Sadlier:

Apesar de nunca escutarmos os pensamentos de Baleia (como fazemos no romance), ela é de fato a única que personagem no filme cujo “discurso” é representado de forma consistente, na forma de uma sincronia entre ação e som; seus latidos são reconhecidos e recebem atenção da família como se fossem palavras (SADLIER, 2012, p.51).

Estes mesmos meninos que mal falam, ainda pequenos e sem rumo, representam a esperança para os pais. Sinhá Vitória retruca o marido quando este demonstra o desejo de vê-los trabalhando como vaqueiros quando crescerem. Neste lugar, as possibilidades profissionais são muito restritas, sendo praticamente inevitável os filhos não seguirem a profissão dos pais.

Para Sinhá Vitória, o destino será chegar a algum lugar que permita a plantação de feijão, milho e que a colheita seja farta. Que o gado e o mato não sejam a ocupação deles. Depois, o destino seria a cidade grande, eldorado imaginário, lugar de oportunidades e vida mais civilizada. Para a mulher, o campo teria representado somente desgraça. Já na cidade grande teria escola e lá os meninos poderiam aprender a ler e a escrever. Seriam capazes de fazer conta no lápis, como seu Tomás (já que ela fazia conta com a ajuda de pedrinhas ou caroços de feijão). Fabiano discorda, por acreditar que a inteligência de seu Tomás foi inócua diante das dificuldades: “Botou o pé no mundo e se acabou no caminho. A leitura serviu para alguma coisa? Não serviu nem para aguentar duas léguas”. Sinhá Vitória não se convence e sustenta que viver escondido no mato não é vida.

Continuar por essas paragens não parece uma solução para os problemas. Sinhá Vitória tem consciência de que as dificuldades só aumentarão dali em diante, pois a natureza tem dado indícios de que a escassez será ainda maior e que as alternativas de sobrevivência possivelmente se encontram longe dali. Indicando um momento de mudança, novamente o barulho do carro de boi resoa, prenunciando uma sequência decisiva para as personagens e embalando as crianças que caminham rumo ao desconhecido. Há todo um horizonte pela frente. Entretanto, ele é vazio. Ainda assim a família (re)unida segue adiante. Na tela surge uma frase do romance que deu origem ao filme: “O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos” (RAMOS, 1995, p. 195) em seguida, aparece na tela: “1942. FIM”, indicando que esse périplo percorrido pela família durou um ano.

Embora não haja uma evidência clara de desfecho para a situação da família, a narrativa fílmica, assim como no livro, apresenta traços de esperança, uma vez que o destino da família é deixado em aberto. Uma das possibilidades de leitura para esta escolha seria o fato de que o país começava a se urbanizar e que para as populações oriundas de regiões menos favorecidas economicamente haveria melhores oportunidades em centros urbanos onde poderiam encontrar emprego e condições de vida menos difíceis. Sobre o desfecho escolhido pelo autor e endossado pelo cineasta, Avancini afirma:

Graciliano Ramos finaliza seu romance, sugerindo à família um salto civilizatório do rural para o urbano e do nordeste ao sudeste. O sertão, portanto, deveria ser abandonado. As aspiração de Fabiano e Sinhá Vitória giram em torno da premissa social: ir à cidade grande e alçar “voo” longe da seca e do latifúndio (AVANCINI, 2014, p. 87).

Nelson Pereira dos Santos também buscou reproduzir em sua obra não apenas o mesmo desenlace, como também a questão temporal. Ele se serviu daquilo que Antonio Candido (2012, p.17) denominou de “tempo de jornada” que remete, segundo Avancini (2014, p. 86), a uma experiência que se desdobra em etapas e que transcorre de forma a terminar em si mesma, de maneira cíclica. Esta escolha justificaria, portanto, a opção por uma narrativa mais lenta, com poucos elementos e com trilha sonora monotemática, como é o som do carro de boi nas cenas decisivas.

Diante deste final aberto de *Vidas secas*, dando margem a várias interpretações, *A hora da estrela* surge como uma das possibilidades de continuidade dessa saga ou de pelo menos de uma das personagens da narrativa. Apontado pela própria diretora como o último filme do Cinema Novo, pela estrutura e pelo roteiro, o filme de Amaral pode ser visto como uma continuação da saga de Fabiano e sua família. A obra da Clarice Lispector, poderia, portanto, ser interpretada como uma possibilidade do que poderia ter acontecido com uma daquelas crianças magras que saem do sertão, acompanhando adultos tão indefesos e perdidos quanto elas.

O filme *A hora da estrela* começa com uma música incidental de Thibes intitulada *Cada vez que ela sai*. Logo em seguida, ouve-se a programação da Rádio Relógio que vem acompanhada do título do filme, com a informação de que se trata de uma obra baseada no romance homônimo de Clarice Lispector.

Após a abertura mostrando na tela letras brancas escritas em fundo azul, apresenta-se o universo de Macabéa. Um gato de cor cinza, sem raça definida, come algo que não é possível identificar. O chão é opaco e poeirento, denunciando a precariedade do lugar. Aparecem caixas e papéis empilhados sem muito cuidado em uma espécie de depósito com as paredes pintadas de azul. Ao fundo, escuta-se o som de alguém batendo de forma lenta e descompassada em uma máquina de datilografar. Os sons espaçados denunciam que quem a utiliza não tem muita intimidade com o teclado e encontra dificuldade para achar as letras necessárias. Por se tratar de uma das primeiras cenas do longa, ainda não é possível identificar se este ritmo lento de datilografar é causado pela falta de prática ou incompetência.

Só depois a câmera se aproxima e focaliza a pessoa responsável por esta ação desajeitada e então surge Macabéa (Marcélia Cartaxo), uma jovem sem maquiagem, que limpa o nariz com a mão e em seguida tenta estancar uma coriza renitente na gola da camisa marrom, quase cor de pele. Como podemos ver na cena de sua apresentação, Macabéa, a protagonista, foge ao estereótipo da típica estrela de cinema: jovem comum, sem muitos atrativos físicos e interpretada por uma atriz até então desconhecida do grande público.

O ambiente de trabalho é bagunçado, cheio de caixas empilhadas e não é possível identificar qual tipo de produto é comercializado ali. Seu Raimundo (Umberto Magnani) é uma espécie de supervisor e chefe imediato da datilógrafa. Neste universo, quatro são as personagens que lá atuam: o chefe, Seu Pereira (Denoy de Oliveira), o supervisor ou gerente (Seu Raimundo) e as funcionárias Glória (Tamara Taxman) e Macabéa. Os dois homens estão hierarquicamente superiores às duas moças. Na empresa não há a circulação de clientes e o único ser que frequenta o lugar além dos quatro citados é um gato em busca de comida.

Logo nas primeiras cenas do filme, é possível perceber o contraste que há entre as duas personagens femininas do escritório. Macabéa tem os cabelos escuros e sempre presos. O rosto é pálido, sem maquiagem. As roupas são sóbrias, de cores discretas e as linhas do corpo não ficam aparentes. Seu trabalho consiste em datilografar textos escritos por outras pessoas. Glória, por sua vez, tem seus cabelos claros, fartos, cacheados e soltos. Suas roupas são em cores vibrantes como azul royal, vermelho. Suas formas são reveladas e valorizadas por decotes, vestidos de alça. Cabe a ela fazer anotações em uma prancheta. Enquanto Macabéa fica sentada atrás da máquina pesada, Glória circula desenvolta pelo escritório e também se ocupa de efetuar pagamentos. Por ter mais mobilidade e mais liberdade que sua colega, sua competência não é questionada por nenhum dos superiores. Mas sobram críticas à Macabéa, sobretudo em relação à qualidade de seu serviço. O papel sujo e amassado, palavras escritas de forma incorreta são alguns dos defeitos apontados pelos superiores. Seu nome também causa estranhamento como podemos perceber no seguinte diálogo:

**Seu Raimundo:** - É a nova datilógrafa: a Macabéa.

**Seu Pereira:** - Maca... o quê?

**Seu Raimundo:** - Béa. Foi a única que aceitou menos que o salário mínimo.

Macabéa escuta tudo pela soleira da porta. Sua postura é passiva, pois não tem forças nem argumentos para se defender. Após sua saída, senhor Pereira critica sua aparência, diz que o seguinte: “Feia. Feíssima. Parece um maracujá de gaveta, desajeitada. Mas também pelo salário que pagamos”.

A sujeira nos papeis datilografados por Macabéa pode ser justificada pelo fato de a personagem ter o hábito de trabalhar e comer ao mesmo tempo, pelo fato de que não lhe é dado o direito a um intervalo para as refeições. Afinal, como já foi explicitado, a empresa não respeitava a então vigente CLT<sup>32</sup>. Migalhas e gotas de molho do cachorro quente pingam

---

<sup>32</sup> CLT: Consolidação das Leis do Trabalho. Foi criada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1 de maio de 1943, sancionada pelo então presidente Getúlio Vargas e teve o objetivo de unificar toda legislação trabalhista existente

sobre o papel datilografado, deixando manchas, furos e marcas de gorduras que são visíveis e aborrecem o chefe. Este repreende a funcionária e a ameaça de demissão. Macabéa apenas se desculpa de forma débil, despertando a piedade de seu chefe. No lugar da demissão, ele pede apenas que a jovem lave as mãos. O pedido faz com que a datilógrafa vá até o banheiro, dê uma pausa na suas obrigações e olhe um pouco para si mesma, observando que suas mãos têm as unhas roídas. Obediente, ela faz o que o chefe ordena. As instalações, assim como o resto da firma, são insalubres: há uma lâmpada que mal ilumina, um espelho com manchas que distorcem as imagens refletidas. Por lá, ela tenta se reconhecer, identificar seus traços, confirmar ou não as críticas escutadas atrás da porta.

Figura 24 – Macabéa e seu ambiente de trabalho



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

O ambiente de trabalho de Macabéa mostrado na tela traduz toda a exploração à qual ela é submetida: instalações precárias, sem iluminação adequada, desrespeito ao horário de refeições e remuneração abaixo do mínimo estipulado. Ainda assim, ela é repreendida por não executar seu ofício de forma caprichada, e sua aparência é motivo de zombaria e de comentários misóginos. Percebemos que o ambiente em que trabalha e as falas das personagens com quem Macabéa interage trazem muitas informações acerca da personagem, contribuindo para sua construção.

Ao fim do turno de trabalho, a jovem veste seu casaco e segue a caminho de casa. Na rua, passa despercebida, como acontece com qualquer um nas suas condições nas grandes cidades. Caminhando a pé, ela segue em direção à pensão.

---

no Brasil. Este documento garantiu proteção aos trabalhadores brasileiros durante sua vigência. Em novembro de 2017 sofreu várias alterações que trouxeram prejuízos consideráveis aos trabalhadores brasileiros. Em 2019, dando sequência a este demonstrante e ao projeto de supressão de direitos históricos, o Ministério do Trabalho foi extinto pelo atual governo.

A pensão onde mora é muito simples e fica situada em uma rua calma. Ao que o diálogo com a proprietária indica, ela é recém-chegada ao lugar e é nesse momento que ela ficará a par das regras da casa. No trabalho, ela também está no período de experiência e o que aconteceu antes de sua chegada a tal residência não é revelado para o espectador.

Embora a dona da pensão seja simpática e acolhedora, Macabéa mal chega e já pede desculpas. Dona Joana trata dos valores e da forma de pagamento, indicando os prazos e as providências em caso de atraso de pagamento. Pede que a inquilina assine um documento, mais precisamente uma nota promissória. Imediatamente Macabéa assina, para espanto de D. Joana, que lhe repreende ao perceber a ingenuidade de sua moradora. Surpresa com a obediência cega da jovem que assina sem a cautela de ler o que está escrito, esta lhe faz um alerta. Se dizendo honesta, ela pede que a jovem não repita a atitude, pois poderia ser vítima de algum golpe por parte de pessoas mal intencionadas.

Como se vê, tanto no ambiente profissional quanto nesta relação comercial, Macabéa é uma jovem ingênua que não percebe que para sobreviver na cidade grande é necessário estar atenta, pois pode ser enganada tanto por patrões quanto por outras pessoas com quem venha a estabelecer relações comerciais. Pelo seu jeito indefeso, sem malícia, a personagem nordestina é mostrada na tela como uma vítima em potencial. Isto fica muito claro para D. Joana, que lhe faz muitas recomendações visando à segurança do seu estabelecimento e de sua cliente. É ela quem apresenta as garotas de quarto com quem Macabéa irá conviver. Trata-se de três jovens, que são apresentadas como boas meninas que trabalham no comércio. Todas essas informações são passadas pela proprietária, que parece ter total controle de quem entra e de quem sai de sua casa.

O quarto de pensão onde Macabéa se instala equivale, em termos de precariedade, ao ambiente de trabalho: quatro camas espalhadas em um quarto sem muita iluminação, nem direito à privacidade. É neste ambiente onde as moças passam boa parte do tempo quando não estão trabalhando, lá elas dormem, conversam, se embelezam e preparam suas refeições (há um pequeno fogão). Quando o vizinho liga seu aparelho de televisão, elas se amontoam na janela para acompanhar os capítulos da novela.

A chegada da colega desperta a curiosidade das demais que se surpreendem com a pouca bagagem da moça. Macabéa não possui muita coisa, tudo o que tem cabe em uma pequena bolsa. Seus objetos mais marcantes são os seguintes: o aparelho de rádio e a camisola feita de tecido de saco de arroz.

Macabéa não destoa tanto em relação às suas colegas quanto aos poucos recursos financeiros que possui. Suas companheiras de quarto têm uma rotina parecida e partilham as

mesmas dificuldades. O quarto, por exemplo, não possui banheiro e este fica em uma área externa, algo incômodo sobretudo em períodos de baixa temperatura, além do grande número de pessoas a utilizá-lo. O fato de as três garotas aparentemente serem oriundas da cidade grande, mais articuladas e um pouco mais vaidosas não as livra de viverem nas mesmas más condições da retirante. A diferença entre elas se dá pela diferença de sotaques, pela timidez de Macabéa que contrasta com a desinibição das colegas e pela eloquência. Deste grupo de quatro garotas, Macabéa é a que menos fala e menos se mostra fisicamente. Porém, de modo geral, fica evidente que a precariedade em termos econômicos não é exclusiva daqueles que saem do sertão e vão viver em grandes cidades.

Por não ter direito à privacidade, afinal o quarto é dividido entre as quatro moças e o banheiro ser distante e coletivo, Macabéa desenvolve estratégias (passadas por sua tia) para não se expor aos olhos dos estranhos e preservar sua intimidade. Para se trocar, por exemplo, ela se deita, se despe e se veste embaixo das cobertas, fato que causa estranhamento à sua colega mais desenvolta, acostumada a trocar de roupa diante das demais habitantes. Este e outros hábitos aguçam a curiosidade das colegas de quarto. Seu jeito retraído, tímido, até mesmo desconfiado, é visto como um comportamento dissimulado.

O filme focaliza sobretudo a rotina de Macabéa na pensão e no trabalho. Seu lazer é quase inexistente fora desses ambientes. Quando está de folga ou após o expediente, Macabéa escuta a Rádio Relógio e faz recortes de fotos de anúncios publicitários e os cola na parede ao lado de sua cama. Por ganhar muito pouco, seu lazer é baseado em atividades aleatórias e gratuitas. Mesmo quando passeia pela cidade, ela o faz a pé, olha vitrines e senta-se em um banco de praça.

Outro aspecto que mostra traços de sua personalidade e monotonia da sua vida é o caráter repetitivo de seu trabalho. Seu ofício consiste apenas em datilografar documentos redigidos por outras pessoas. Ela não lida com clientes, nem com produtos, praticamente só interage com Glória. E como fala pouco, ela se porta muito mais como uma espectadora da colega do que como sua amiga e interlocutora.

Glória, por sua vez, não segue uma divisão tão clara entre vida pessoal e profissional. Durante o horário de trabalho, ela telefona para seus namorados ou é procurada por eles. Ela também usa o telefone da empresa (serviço caro nessa época) para conversas pessoais. Uma situação que causa espanto em Macabéa é, quando em uma dessas ligações, ela pede dinheiro a um de seus contatos, um homem casado, dizendo que precisa de oitenta mil cruzeiros “para o serviço”. Faz chantagem: afirma que se não receber o dinheiro na mão em dois dias, algo poderia acontecer à esposa do interlocutor. Marcam um encontro no bar da



esquina e ela exige dinheiro vivo, pois em determinado lugar não aceitam cheque. Sem entender muito bem do que se trata, mas atenta à conversa, Macabéa observa o diálogo.

Na cena analisada a seguir, podemos observar o contraste entre as duas personagens: em um bar popular, Macabéa e Glória almoçam. Enquanto Glória come um prato tipicamente brasileiro, com arroz, feijão e carne, Macabéa, por ter menos condições, come um cachorro quente com Coca-cola. A alimentação de Glória é variada e nutritiva, enquanto a de Macabéa é baseada em produtos industrializados, sem valor nutricional e de baixo custo, revelando mais um traço de precariedade de sua vida e revelando ainda mais uma assimetria entre elas.

Figura 25 – Macabéa e Glória almoçam



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Logo em seguida, chega um homem vestido de paletó e gravata. Aproxima-se das duas e, sem falar nada, abre a carteira, tira um maço de dinheiro, o entrega à Glória e sai imediatamente. Tímida e constrangida com a cena, Macabéa é apenas uma testemunha silenciosa. O diálogo que se segue demonstra que Macabéa desconhece assuntos ligados aos direitos reprodutivos e que para ela sexo é um assunto íntimo, evidenciando a educação puritana passada por sua tia. Mesmo vivendo em uma grande cidade, ela conserva valores e comportamentos que em espaços mais urbanos se mostram ultrapassados.

Desenvolta, Glória aborda um assunto sempre polêmico: o aborto.

**Glória:** - Cê já fez isso alguma vez? Aborto?

**Macabéa:** - Aborto?

**Glória:** - É, tirar filho.

Macabéa balança a cabeça negativamente.

**Glória:** - Quer dizer que você é virgem mesmo?

**Macabéa:** - Sou. Sou sim.

**Glória:** - Quantos anos você tem?

**Macabéa:** - Dezenove. Completei mês passado.

**Glória:** - Sabe com quantos anos eu pedi a virgindade? Quinze anos. Sabe quantos abortos eu já fiz? Cinco abortos.

**Macabéa:** - E você não teve medo?

**Glória:** - Eu não. Muita gente diz que é pecado mas eu não acredito nisso. É que nem tirar dente, só que custa mais caro. Eu sempre fiz com médico. Não vou qualquer lugar não.

Reforçando o contraste de Glória com o recato de Macabéa, nem bem terminou o romance com o rapaz de paletó, a jovem já lança olhares para o dono do bar e comenta:

**Glória:** - Esse seu Luizinho é bem bonitinho, né? Quer dizer que você é virgem mesmo, né? Também, com essa cara! Você é muito desbotada, Macabéa. Precisa comer comida para criar peitinho, bundinha...Veja eu... fui criada na carne. Meu pai é açougueiro. Eu adoro carne. Precisa parar de comer cachorro-quente com Coca-cola.

**Macabéa:** - Ah, eu como porque é barato. Mas o que eu gosto mesmo é de goiabada com queijo.

Com base no diálogo, podemos observar que para Glória, que representa neste ponto o senso comum, Macabéa é virgem porque não se cuida, não se enfeita. Para a jovem, toda mulher que tem vida sexual ativa fez ou fará aborto um dia. Como o aborto nunca foi proibido no Brasil, o preço, as condições, os riscos e as consequências é que variam de acordo com a cliente. Glória representaria o que atualmente denominamos de mulher empoderada e, neste ponto, não se subjugava ao machismo impregnado em nossa sociedade. A jovem exerce seu poder de sedução e vive sua sexualidade de forma plena. Ela gosta de seduzir e decide com quem ficar e enquanto lhe for conveniente. Quando imprevistos acontecem, como é o caso de uma (ou mais) gravidez indesejada, por exemplo, ela não hesita em praticar a interrupção, ignorando a lei e os dogmas religiosos. A religião não exerce nenhuma pressão sobre suas escolhas e não há medo de punições na esfera criminal. Para ela, o aborto é uma consequência natural para quem tem uma vida sexual ativa, tendo o homem que arcar com as despesas dos procedimentos necessários.

Já Macabéa, em outra perspectiva, teve uma educação mais conservadora, para ela o sexo é tabu. Tanto é que, ao se apresentar, ela usa essa condição como algo vantajoso: “Sou datilógrafa, virgem e gosto de Coca-cola”. Para ela (e para a maioria das pessoas de sua classe), virgindade é uma marca de pureza, e a vida sexual é exclusividade das mulheres casadas. Nessa sequência, podemos pontuar alguns aspectos que marcam algumas diferenças entre as duas personagens: questões ligadas à sexualidade, o corpo como expressão do cuidado de si e a consciência de que, mesmo nas classes menos privilegiadas, há diferenças orçamentárias e culturais. Glória, por exemplo, não reconhece que o privilégio de ter uma família que lhe garante casa e comida também lhe proporciona uma aparência mais saudável e, por consequência, mais atraente. Macabéa, por sua vez, mesmo ganhando muito pouco, tem que

pagar aluguel, transporte e alimentação. Nesta situação, com renda tão diminuta, torna-se difícil, quase impossível para Macabéa vestir-se bem, comer carne e parecer vaidosa e bem cuidada.

Além das condições econômicas precárias, estas personagens ainda precisam conviver com a discriminação por sua condição de classe e de gênero, como observamos em seguida, já na pensão, quando ocorre uma cena na qual machismo e racismo se misturam nas falas das colegas de quarto de Macabéa, demonstrando que o discurso das elites consegue ressonância nas classes mais pobres, sem que estas percebam que elas mesmas são o alvo destas práticas racistas e misóginas. Para indicar que a situação se passa em um domingo, portanto, dia de folga, uma criança que brinca em uma varanda da pensão canta uma música infantil sobre este dia da semana. As colegas se encontram reunidas no quarto. Macabéa, sentada em sua cama, pinta as unhas, e uma outra moça faz uma espécie de alisamento no cabelo de uma terceira. Enquanto uma quarta moça coloca roupas no varal, ela afirma:

**Moça 4:** - Domingo é bom pra gente acordar mais cedo e ficar mais tempo sem fazer nada.

Com esta afirmação, ela deixa claro que, para os sujeitos das classes menos privilegiadas socialmente, não existem opções de lazer viáveis e que em uma rotina extenuante, o ócio acaba se tornando também uma forma de lazer.

No ritual da beleza, que muito lembra formas de tortura, pois é baseada na dor, uma colega passa uma espécie de produto químico no cabelo da outra que tem cabelos crespos. Ao puxar como força, a moça reclama.

**Moça 4:** - Aperta que o Jacinto gosta dela com o cabelo bem liso.

**Moça 1:** - Cabelo liso é de índio. Cabelo ruim é de preto e preto é filho do diabo.

**Moça 2:** - Credo, que bobagem! Quem falou isso?

**Moça 1:** - Mas cabelo liso é bem melhor. Você não viu a Carmélia? Ela bota creme. Ela bota tudo. Ela gasta uma grana para alisar aquele cabelo.

**Moça 2:** - Você sabia que o namorado dela fez mal pra ela e que eles vão se casar?

**Moça 1:** - É?

**Moça 2:** - E ela falou que nunca mais vai trabalhar. Ele não quer. Imagina que ele falou assim: “Imagina que se eu vou deixar minha mulher se embonecar toda e ficar atrás de um balcão?”. Ai, eu virei e falei...

A partir deste diálogo, podemos perceber um discurso racista bastante arraigado em nossa sociedade, materializado sobretudo nos padrões de beleza vigentes, assim como a submissão feminina em sua relação com o corpo e em suas ligações afetivas, fato aludido no diálogo mostrado anteriormente, entre Macabéa e Glória. Também percebemos um aspecto da

sociedade patriarcal que atualmente denominamos de masculinidade tóxica<sup>33</sup>, comportamento prejudicial que arroga o poder de decidir o destino de suas companheiras e que, na maioria das vezes, se faz presente nas relações amorosas. No filme, temos, por um lado, Glória que vive de forma mais liberada e, de outro, moças que, após uma gravidez inesperada, se submetem aos seus companheiros e largam seus empregos para exercer o exclusivo papel de esposa e mãe.

Esta situação apresentada no filme não existe no livro, e as colegas de quarto de Macabéa adquirem mais destaque na tela. Elas poderiam ser vistas, portanto, como meio-termo entre a personalidade moderna, liberada e sexualizada de Glória e a conservadora, pudica, virgem e obediente de Macabéa, que representaria a jovem pura do interior, como seus valores arcaicos e ultrapassados. No livro, por exemplo, Glória é apresentada com uma moça de ancas largas: “Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira, enquanto Macabéa lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim (LISPECTOR, 2017, p. 88)”, mas no filme, durante boa parte da narrativa, ela recusa esse destino. A partir da análise dessas sequências, podemos observar que seja no ambiente de trabalho, seja na esfera privada, Macabéa é confrontada com vários discursos sobre a construção da feminilidade e a presença do machismo nas relações pessoais e profissionais. Este tema ganha bastante relevância no filme, estando presente em várias situações. Embora a protagonista seja uma mulher, e outras mulheres de seu convívio também tenham grande participação na trama, os poucos homens presentes na narrativa exercem um poder de controle sobre o comportamento feminino, direcionando suas práticas sociais e influenciando em suas aparências. No meio onde Macabéa e Glória vivem, a dominação masculina é exercida por Olímpico e pelo patrão, Seu Pereira.

Isso é reforçado pelo fato de que, quando está diante destes homens (namorado e patrão), Macabéa apenas obedece. Sua pouca autonomia é exercida em momentos de solidão. Nesses instantes, ela deixa entrever sua vaidade, seus sonhos e uma sexualidade latente. Macabéa tem como lazer, por exemplo, passear no metrô. Seus momentos de descanso são em grande medida solitários, porém, nestes passeios, ela se vê diante de desconhecidos (que não a julgam ou a reprimem) e de um pouco de liberdade. Ela que vive para dentro, seja escutando a Rádio Relógio, seja recortando anúncios de revistas ou olhando vitrines, cujos produtos ela não tem condições de comprar, consegue encontrar em sua rotina alguns momentos de independência. A demonstração do desejo que ela e o seu entorno parecem reprimir extravasa

---

<sup>33</sup> Masculinidade tóxica termo utilizado para indicar práticas opressoras por parte dos homens que visam a dominar física e/ou simbolicamente as mulheres. O termo é recente e foi escolhido com a expressão do ano pelo Oxford Dictionary em 2018. O tema foi abordado e discutido amplamente no documentário *O silêncio dos homens* (2019), idealizado pelo jornalista Ismael dos Anjos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NRom49UVXCE&t=276s>

nestes momentos. No filme, há pelo menos quatro situações em que seu desejo se apresenta: no metrô, ao ser observada pelo segurança (por alguns instantes ela acredita que ele está interessado nela, mas na realidade, ele apenas a observa ultrapassar a linha amarela de segurança e, em seguida, chama sua atenção); dentro do vagão do metrô quando a lotação a faz ficar bem próxima de dois homens que conversam (Fig. 28 e 29), alheios à sua presença e em um terceiro momento (Fig. 26 e 27), na hora do almoço, enquanto come seu cachorro quente com Coca-cola e vê um homem se aproximando em sua direção (posteriormente percebemos que se trata de um deficiente visual) e quando está sozinha em seu quarto em que ela toca seu corpo de forma sensual.

Figura 26 – Macabéa crê ser paquerada



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 27 – Macabéa observa o rapaz



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 28 – Macabéa no metrô



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 29 – Macabéa e os dois rapazes



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Por meio desses eventos, percebe-se que Macabéa também tem astúcia. Ao observar que sua colega Glória consegue dispensa do trabalho mediante desculpas pouco convincentes, ela começa a imitar o comportamento. Não para encontrar namorados, como faz Glória, mas para ficar consigo mesma. Ela não tem direito à privacidade: no trabalho, o espaço é compartilhado por todos os funcionários. Em casa, o quarto é dividido com as demais colegas e

o banheiro é coletivo. É, ao mentir ao chefe, pedindo uma folga para arrancar um dente (ignorando a necessidade de um atestado médico) que ela consegue ficar sozinha no quarto e dar vazão às suas fantasias. Para ela, a privacidade é um luxo que ela aproveita escutando música, se vestindo de noiva com um véu improvisado a partir de um lençol. Ela dança, sentindo o gosto da liberdade, ainda que seja algo raro. Ela se olha no espelho e afirma sua identidade: “Sou datilógrafa. Sou virgem e gosto de Coca-cola”. Nesse momento, ela parece gostar de si e tentar desenvolver uma autopercepção. É nesses poucos instantes em que ela encontra espaço e palavras para se autodefinir. Diante de uma vida mecânica, de repetição que mais parece um eterno presente, Macabéa encontra ou cria pequenos espaços para se perceber enquanto mulher. Nessas situações, ela consegue, ainda que de forma embrionária, identificar que ela é e o que gosta de fazer. São momentos em que o prazer lhe é proporcionado de forma autônoma, sem que nenhuma outra pessoa participe. Estes são os únicos momentos em que a personagem parece poder exercer suas escolhas sem medo de críticas ou reprimendas.

Figura 30 – Macabéa e sua folga



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Como parte ainda das atividades nesse dia de solitude, no período da tarde, ela olha vitrines, gosta particularmente de um vestido de noiva, imitando a pose do manequim inerte. Por fim, vai passear em um jardim, segurando uma flor vermelha. É neste cenário que ela encontra Olímpico pela primeira vez.

A timidez e o silêncio de Macabéa contrastam com o exibicionismo e a arrogância de Olímpico. A cena que introduz esta personagem na narrativa diz muito sobre sua personalidade. Sentado diante de um fotógrafo lambe-lambe, usando um terno bem menor, com mangas curtas e emprestado para a foto 3x4, Olímpico é mostrado como alguém que esbanja vaidade e autoconfiança. Esta exuberância chama a atenção da jovem. Olímpico sorri em seu pequeno momento de protagonista. Desajeitada e desatenta, Macabéa passa em frente

à câmera no momento do clique, provocando a irritação de Olímpico. Depois deste imprevisto, a foto é feita, Olímpico devolve a roupa e se aproxima de Macabéa.

Iniciam uma conversa e ele lhe oferece uma das fotos que tirou. Admirado consigo mesmo ele diz: “Olha como ficou lindo!”. Em seguida, ele a convida para um passeio e ri quando descobre seu nome. Ao se apresentarem, o rapaz identifica semelhanças com a jovem por se reconhecer como alguém que também veio “lá do norte”, reproduzindo um discurso típico do sudeste do país que vê os estados do nordeste e do norte como uma categoria homogênea, ignorando as diferenças entre as regiões e seus respectivos estados.

Observa-se um caráter de dissimulação por parte dele. Como se trata de um primeiro encontro, Olímpico se esforça para parecer o que não é: gentil, paciente, interessado. Macabéa, que nunca recebe a atenção das pessoas, se encanta. Começa a chover durante o passeio e eles, ao buscarem proteção, param diante de uma loja de produtos de construção. Apresenta-se então um dos traços de precariedade discursiva de Macabéa que, sem ter muito assunto, diz para o pretendente: “Eu gosto tanto de prego e parafuso! E o senhor?”. Macabéa sabe que tem limitações discursivas, mas também sabe que as pessoas precisam conversar. Para preencher os silêncios ela se vale de qualquer tema, desde algo que esteja diante de seus olhos (como os pregos e parafusos), quanto as curiosidades da Rádio Relógio. Em um primeiro momento, esta atitude causa espanto em Olímpico, mas, como veremos adiante, ela vai irritando o pretendente por duas razões: por se tratar de assuntos sem nenhuma relação com o contexto imediato ou tema de seu interesse e, por ele não conhecer estes assuntos, deste modo evidenciar sua ignorância. Macabéa e seus questionamentos aparentemente inocentes abalam a autoestima de Olímpico. Para ele, estar acompanhado de alguém que o questiona é desmoralizante, sobretudo quando se trata de uma mulher.

O encontro com Olímpico transforma Macabéa na medida em que ela passa a prestar mais atenção a si mesma (embora já demonstrasse este interesse em alguns momentos anteriores ao encontro), a se enfeitar (seguindo os conselhos de Glória) e compra até um batom. A transformação é percebida por sua colega de trabalho que fica curiosa acerca desta mudança de atitude.

Olímpico, por sua vez, passa a ser conhecido também em outros meios, sendo apresentado na tela em seu ambiente de trabalho que nos faz perceber que a honestidade não é um traço de sua personalidade. Ao mentir para Macabéa, ele diz que é metalúrgico, pressupondo uma formalidade, ser sindicalizado e ter estabilidade. Mas, ao ser mostrado no trabalho, o espectador se dá conta de que ele é trabalhador braçal da construção civil, contratado na informalidade e vivendo também na precariedade. Não tem casa, mora de favor

no canteiro de obras, pois não tem condições de pagar o aluguel. Ele ajuda a construir casas para pessoas em melhor situação financeira quando ele mesmo não possui um teto, ainda que alugado. A personagem tenta passar a imagem de homem esforçado e trabalhador. Porém, em seu local de trabalho, acaba roubando um relógio, pois seu colega, em momento de descuido, se distrai ao lavar as mãos e deixa o objeto em cima da pia. Neste sentido, o filme reforça a ideia de que na cidade grande não há solidariedade, é cada um por si.

O primeiro encontro entre Olímpico e Macabéa traz uma nova perspectiva de vida para ambos. Sujeitos até então invisibilizados e pouco atraentes para os parâmetros de beleza naquele contexto, eles iniciam, a partir deste momento, um relacionamento baseado em afinidades e momentos de estranhamento e tensão.

Este relacionamento dos dois que, *a priori*, parece desinteressante, chama a atenção de Glória, que por sua vez, sofre revezes amorosos, ao perceber que após o sexo seus namorados a abandonam. Segundo a personagem, para que seus relacionamentos dali em diante sejam duradouros, vai se passar por virgem e inocente, cedendo às convenções da época. Com medo da solidão, ela reprime seu desejo e tenta se adequar ao machismo vigente. Sozinha e sem distração, ela se interessa pela vida de Macabéa e seu incipiente relacionamento. Faz perguntas indiscretas, conforme percebemos no diálogo seguinte:

**Glória:** - Você já deu pra ele?

**Macabéa:** - Deu o quê?

**Glória:** - Ele já te fez mal?

**Macabéa:** - Não. Cruz credo.

**Glória:** - Pois não dê mesmo. Se até uns vinte e poucos anos você não se casar, depois fica muito difícil arrumar marido.

Por meio desse diálogo, percebe-se que Glória adapta sua linguagem para se fazer entender por Macabéa, e que a questão sexual tem perspectivas diferentes para ambas. Enquanto para Macabéa, com sua educação conservadora, significa “fazer mal”, para Glória representa satisfação. Glória vive um momento de desilusão, se dá conta que ter sua liberdade e viver plenamente sua sexualidade não é algo bem visto e que, de certo modo, a virgindade é uma moeda de troca muito valiosa, uma garantia para um relacionamento sério e duradouro que resulte em um casamento. Reforçam-se então duas visões opostas, bem como o discurso contraditório de Glória que se vê dividida entre a liberdade sexual e as convenções sociais de seu tempo.

Além destas interações com Glória, os encontros entre Macabéa e Olímpico nos ajudam a compreender a natureza das relações estabelecidas pela protagonista e suas dificuldades em estabelecer diálogos e trocas afetivas. Estes momentos, além de fortalecer os



laços do casal, também trazem bastante informações acerca das reflexões e aspirações das personagens. Uma situação ilustrativa disto é a cena que se passa no Museu do Ipiranga<sup>34</sup>. Neste lugar histórico, Olímpico fala de suas ambições e faz planos para o futuro, dizendo que um dia vai ser rico, e que terá todos os dentes de ouro, uma forma de ostentar a riqueza que um dia ele acredita conquistar. Sonha em ser deputado, sem nem mesmo saber ao certo quais as habilidades necessárias para a função. Só sabe que é rico, que tem motorista e carro novo. Macabéa ouve atenta, acredita nestes planos, faz perguntas ingênuas que o irritam. Ele ensaia um discurso inflamado sobre o Nordeste, ao afirmar que o problema da região não é água, nem nuvem, nem chuva, mas falta de homem, denunciando, assim, a inércia dos políticos que nada fazem para reverter problemas antigos. Parecendo demonstrar consciência de que o maior problema não é climático, mas político, uma moradora de rua aplaude e ele se envaidece. Assim, esta sequência coloca em evidência o poder de reflexão das personagens: Olímpico sabe que no presente é um mero operário, pobre e sem família. Mas, acredita que com seu esforço, aliado ao seu talento e inteligência, conquistará dinheiro e posição social de maior prestígio. Diferente de Macabéa, que vive um eterno presente, ele projeta seu futuro e tem autoconfiança.

Figura 31 – Visita ao museu



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 32 – O discurso de Olímpico



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 33 – A plateia de Olímpico



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

<sup>34</sup> O monumento foi inaugurado em 07 de setembro de 1895. Inicialmente funcionava como Museu de História Natural, sendo também marco da Independência de São Paulo e do Brasil.

À medida que o interesse por Macabéa diminui, o comportamento opressor de Olímpico se torna ainda mais evidente e, de certo modo, mais incisivo em suas atitudes. Como ocorre no livro, cada vez mais impaciente com os assuntos trazidos pela namorada, e cada vez mais acuado diante de perguntas que não sabe responder, ele contra-ataca, por não admitir ter ao seu lado uma mulher que questiona, ele exige que ela fale apenas de si mesma. Trazendo consigo preconceitos contra pessoas de espírito mais refinado, a personagem se refere ao homem culto como sinal de feminilidade, demonstrando uma visão homofóbica. Para a personagem, a busca pelo saber seria responsável por tornar os homens delicados e levar as mulheres a seguirem o caminho da prostituição. Fechado em sua visão limitada do conhecimento, Olímpico reduz suas chances de desenvolvimento pessoal e age de forma repressora com a namorada. Impaciente, diz que Macabéa não tem jeito, que o manguê está cheio de moças que fizeram perguntas demais. Ele a humilha, sobretudo quando esta demonstra o sonho de ser artista de cinema, afirmando que a jovem não tem corpo, não tem cara. Macabéa se entristece, mas não tem forças para se defender. Tudo o que pede é que o namorado lhe telefone na hora do expediente para que ela sinta a satisfação de ser procurada por alguém em seu horário de trabalho, assim como acontece com Glória. Ele aceita desde que ela lhe dê a ficha telefônica. Esta cena é particularmente dramática, pois desnuda todo o desamparo e carência da personagem e a mesquinhez de Olímpico.

A construção de Macabéa no filme, assim como no livro, passa também por uma nova e decisiva personagem do filme: a cartomante (Fernanda Montenegro). A partir desta interação, é possível identificar elementos que permitem ao espectador ter a dimensão da carência afetiva e das expectativas da jovem. Diferentemente do livro, Madame Carlota ganha mais destaque por atender melhor ao novo arranjo narrativo.

Em sua primeira aparição na tela, ela surge interagindo com Glória, que desesperada por estar sozinha e acreditando ser vítima de algum feitiço maligno, a procura para desfazer este eventual feitiço. Antes de escutar as demandas de sua cliente, ela fala um pouco de si e do seu passado como prostituta. A senhora é envolvente e sabe impressionar suas clientes, e, por conta de sua autoconfiança e capacidade de persuasão, tem o poder de influenciar as atitudes tanto de Glória quanto de Macabéa. Em suas consultas, ela acende uma vela e inicia seus rituais com gestos bem teatrais, afirmando que Glória faz sucesso com os homens e que pelas cartas do tarot, a jovem não está ali para resolver questões de saúde ou de trabalho, mas sim sobre amor e casamento. Sua função na narrativa é abordar a condição das personagens e a questão do futuro. Ela afirma que, neste domínio, as coisas estão complicadas e que seria necessária uma boa reza. Glória reclama que os homens só querem se aproveitar

dela, e Carlota aconselha que esta se aproveite dos homens e, em seguida, os descarte, pois se apaixonar não dá certo. Ao descobrir que a cliente já fez cinco abortos (em relação aos quais não sente nenhuma culpa), a senhora afirma que a jovem precisa se livrar do sangue destas crianças. Para tal, pede vinte mil cruzeiros como se fosse destinado para a caridade e solicita que seja atribuído um nome para cada criança abortada. Apelar para crenças católicas de pecado e castigo é uma estratégia da vidente para amedrontar e conseguir dinheiro da moça. Por fim, como parte do trabalho a ser feito, ela reforça que é necessário que Glória roube o homem de uma colega, uma vez que só ao conquistar o namorado de uma conhecida, ela estaria liberada para conquistar o homem que quisesse. Embora se preocupe com o sofrimento que irá causar à amiga, Madama diz que basta mandar a colega traída à sua casa que ela resolverá seu sofrimento. Aliviada, Glória concorda com a tarefa e sai decidida a cumprir seu propósito. Como podemos perceber, a cartomante tem um papel crucial nas decisões destas personagens e, por consequência, no destino destas. Tanto Glória quanto Macabéa não questionam as motivações da vidente nem os eventuais interesses pessoais que estas recomendações disfarçam.

Neste intervalo de tempo, o namoro de Macabéa e Olímpico se deteriora. Macabéa permanece cada vez mais perdida, e Olímpico ainda mais impaciente e agressivo, criticando sua aparência. O fim do relacionamento parece cada vez mais inevitável e se torna inviável quando Macabéa, forçada a fazer hora extra e impossibilitada de avisar Olímpico, pede à Glória que o encontre e explique sua ausência. Este é o pretexto necessário para que a colega de trabalho enfim encontre seu namorado e o envolva com seus estratagemas e aparência sedutora.

Enquanto Macabéa executa seu trabalho solitário, tendo apenas o gato como testemunha, Glória encontra Olímpico em um jardim e age rapidamente. Durante o passeio, Glória seduz o namorado da colega, que vê na jovem uma forma de ascensão social. A partir deste encontro, o fim do romance entre os dois nordestinos é selado, pois a ruptura é iminente. Sentindo-se livre do seu compromisso com a datilógrafa, Olímpico usa a ficha telefônica dada por Macabéa para falar com Glória. Macabéa parece intuir que algo não vai bem. Seu sofrimento que quase sempre é mudo se traduz no seguinte diálogo:

**Macabéa:** - Me dá uma aspirina?

**Glória:** - O que te dói?

**Macabéa:** - Eu não sei, só sei que dói.

**Glória:** - Melhor água com açúcar do que aspirina.

**Macabéa:** - Não. Eu quero aspirina mesmo.

A medida que se intensifica o desgaste entre o casal Macabéa e Olímpico, os laços entre o rapaz e e Glória se estreitam. No dia seguinte, após o expediente, enquanto Glória se encontra com Olímpico, Macabéa tem o sono agitado. O casal recém-formado troca carícias e beijos ardentes (algo que não acontece entre Macabéa e o jovem paraibano). A proximidade tão rápida entre os dois deixa claro que Macabéa, como seu comportamento pudico, não dava espaço para as investidas mais ousadas de Olímpico. Mesmo morando na cidade e sem o julgo de sua falecida tia, a jovem mantinha um código de conduta conservador, conforme havia sido educada.

O último encontro entre Olímpico e Macabéa ocorre em um zoológico. O lugar escolhido pode ser visto como uma metáfora destes seres que vivem sem liberdade, com significativas restrições, tal como indivíduos que a narrativa retrata. Ali, entre bichos enjaulados, longe de seus habitats de origem, o operário rompe com Macabéa. Desconcertada, ela ainda tenta reverter a situação, mas sua falta de jeito, sua ausência de argumentos e a insistência em citar informações da Rádio Relógio só suscitam antipatia e impaciência em Olímpico que, além de decidido, está encantado pela jovem loira.

**Olímpico:** - Escuta, você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?

**Macabéa:** - Eu acho que sou alguma coisa.

**Olímpico:** - Mas pelo menos sabe que se chama Macabéa?

**Macabéa:** - Mas não sei o que é que tem dentro do meu nome.

**Olímpico:** - Pois eu sei o que é que tem dentro do meu nome. Eu vou ser famoso. Meu nome vai sair no rádio e na tevê. Eu sou um dos últimos gurreiros da última nação tabajara. Esse povo não existe mais. Você não, você não serve nem para dar cria.

Macabéa tenta, mas não consegue a compreensão do namorado que prossegue:

**Olímpico:** - Eu quero lhe dizer uma coisa. Quero lhe dizer que nosso namoro acabou. Encontrei outra moça. Estou apaixonado. Macabéa, você é um cabelo na minha sopa, não dá vontade de comer. Me desculpa se lhe ofendi, mas estou sendo sincero.

**Macabéa:** - Vai embora, vai (diz Macabéa entre lágrimas).

Olímpico, além de enganar sua namorada, a dispensa usando um discurso que humilha, rebaixa a jovem. Ele é o retrato de um comportamento machista que para se autoafirmar se serve de recursos discursivos bastante agressivos e renega toda e qualquer demonstração de sensibilidade e afeto. O machismo que oprime e fere Macabéa também está presente nas grandes cidades, podendo ser considerado um mal endêmico no Brasil, uma vez que outros personagens também agem de maneira semelhante (o chefe, o namorado da colega de quarto, o pai de Glória). José Dumont, ao discutir sua personagem no filme, fez a seguinte ponderação:

Olímpico vinha carregado de preconceitos. Achava que a mulher a ser amada tinha que ser a loira. Tinha o pensamento colonizador sobre o colonizado. No dia em que aparece uma loira (Tamara Taxman), Macabéa, aquela pessoa sensível, cheia de querer saber, era deixada em segundo plano. Não só por Olímpico. Mas por todos, porque fogem do padrão (DUMONT, 2005, p. 162).

Como podemos ver, por meio de sua fala, a cultura machista, que ainda impera no Brasil, para além do sofrimento cotidiano, produz taxas de feminicídio alarmantes e só recentemente as mulheres que sofrem agressões encontraram amparo na Lei Maria da Penha<sup>35</sup>. Olímpico não agride fisicamente sua namorada, mas a forma como ele a trata, menosprezando seu jeito de falar e de se vestir, além de criticar seu corpo franzino, constitui o que hoje denominamos de relacionamento abusivo, mas que de certo modo era naturalizado naqueles tempos.

É importante destacar que a atriz escolhida pela diretora para interpretar Glória era uma jovem loira, de olhos claros, cujo pai era estadunidense. Se, no livro de Clarice Lispector, Glória era loira de farmácia, de traços menos delicados, no cinema a intérprete da personagem, Tamara Taxman, exibe uma beleza de padrões caucasianos. Embora Olímpico seja tão nordestino quanto Macabéa, ele é apresentado em um duplo papel: o de oprimido na cidade grande, com seu sub-emprego, sua falta de condições financeiras para garantir uma moradia digna, e o de opressor, pois tem no machismo arraigado o hábito de inferiorizar as mulheres. Isto o leva a enxergar Macabéa com desdém e a considerá-la inferior a Glória, por ser do Sudeste e apresentar as cores europeias. Deste modo, Olímpico tem por conta de sua origem e de sua condição social a marca da subalternidade, mas por viver em um país machista, encontra espaço e condições para oprimir quem é considerado ainda mais subalterno do que ele na hierarquia social, no caso, Macabéa.

Além da carga dramática de interpretação, a tristeza de Macabéa é traduzida para a tela em forma de um batom vermelho borrado, causando espanto em Glória, acostumada a vê-la sem maquiagem. Ao comentar a transformação inesperada, é recebida com um comentário agressivo por parte de Macabéa, que parece não duvidar de que ela é a causa de seu rompimento com o namorado. Pela primeira vez em toda a narrativa, Macabéa parece ter descoberto seu instinto de defesa e trava um embate verbal com a falsa amiga.

**Glória:** - Me desculpe, mas ser feia dói?

---

<sup>35</sup> Maria da Penha Maia Fernandes, farmacêutica bioquímica cearense, foi vítima de duas tentativas de homicídio por parte de seu companheiro, ficando paraplégica por conta de tiros desferidos enquanto dormia. A demora em conseguir uma punição, visto que não havia leis que protegessem mulheres de seus agressores, sobretudo no âmbito familiar, deu origem a esta conquista. Seu nome foi dado a Lei 11.340/2006, promulgada em 07 de agosto de 2007, visando punir casos de agressões à mulheres.

**Macabéa:** - Dói um pouquinho. Mas tu que é feia sente dor?

**Glória:** - Eu não sou feia.

**Macabéa:** - É galega de farmácia.

**Glória:** - O que é galega de farmácia?

**Macabéa:** - Mulher que pinta o cabelo.

**Glória:** - Besta.

**Macabéa:** - Me dá uma aspirina?

**Glória:** - É muita aspirina.

**Macabéa:** - É pra eu não me doer.

**Glória:** - E onde é que você se dói?

**Macabéa:** - Eu não sei. Eu me doo o tempo todo.

Para apaziguar a colega, Glória a convida para a festa de aniversário de sua mãe. A cena da festa, mais uma vez expõe os privilégios da personagem que contrastam com a carência de Macabéa. Glória aparece cercada da família: pai, mãe e outros parentes e amigos convidados com mesa farta, onde há carne, frutas, bebidas e um grande bolo, indicando que esta tem casa confortável, família estruturada, amigos e comida à vontade. Macabéa, de outra forma, não tem nada disso. Ela não desperdiça a oportunidade e come de forma exagerada, pouco ou nada interagindo com os outros presentes.

Outro elemento recorrente nesta narrativa a ser observado nessa sequência está relacionado com um dos temas já citados anteriormente nessa análise: o machismo arraigado na nossa sociedade. Este aspecto influencia de forma relevante na construção da subjetividade das personagens, que, por conta desse aspecto, norteiam seus comportamentos e escolhas em função das limitações impostas por este conceito. Neste caso, ele se revela na relação pai e filha. No momento em que um dos convidados do pai de Glória, o patriarca, faz questão de apresentá-la com a única filha solteira, ou seja, na sua ótica, disponível. Por ser seu sócio, o rapaz parece ser de confiança e um bom pretendente para Glória. O modo como este fala de sua filha se assemelha a um vendedor anunciando um produto em liquidação. Em nenhum momento ele consulta sua filha ou parece estar interessado em sua opinião em relação ao possível pretendente. Glória, por sua vez, diante da autoridade do pai, apresenta um comportamento bem diferente do que assume em seu ambiente de trabalho, mostrando-se dócil e submissa.

Figura 34 – A mesa farta de Gloria



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 35 – A convidada Macabéa



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

O momento de festividade na casa da colega tem um desfecho negativo para Macabéa que, por ter comido demais, afinal, passa mal e é socorrida pela colegas de quarto. Desacostumada a encontrar tanta fartura, ela exagera, e o momento de distração e abundância se transformam em mal-estar.

Na narrativa fílmica, a partir da ruptura com Olímpico, a jovem experencia episódios de solidão e vulnerabilidade em sua vida já precária. Sua vida, que é naturalmente permeada por dificuldades de toda sorte, parece entrar em vertiginosa queda. A dificuldade de Macabéa em se adaptar à vida na cidade grande e o não desenvolvimento de habilidades para a atividade profissional provocam sua demissão. Diante dos constantes erros gramaticais registrados nos documentos datilografados e da sujeira nos papeis, sua situação na empresa mostrou-se inviável. Glória, a seu modo, tenta ajudá-la, mas a aborda de modo grosseiro, empregando termos preconceituosos, sobretudo quando faz referência às origens geográficas da colega. Observemos:

**Glória:** - Ô cabeça chata! Ô baiana! Tu não tem cara não?

**Macabéa:** - Tenho sim e não sou cabeça chata, nem baiana. Baiano é macumbeiro. Eu sou nortista.

**Glória:** - E qual é a diferença?... Me diz uma coisa: você é feliz?

**Macabéa:** - Ser feliz serve pra quê?

**Glória:** - Você não pensa no futuro?

**Macabéa:** - Futuro?

Neste momento de fragilidade, Glória vê a oportunidade que precisa para tentar se redimir diante da colega que traiu. Fala da cartomante, lhe explica qual sua função e promete lhe emprestar dinheiro para que a amiga encontre consolo e solução para seus problemas. Nesta cena, marcas identitárias das personagens se acentuam pela visão que cada uma tem a partir de seu grupo social. Podemos apontar que o preconceito e a estigmatização estão presentes tanto no discurso de Glória quanto no de Macabéa. Glória vê os estados do Nordeste e seus habitantes

como uma categoria homogênea, como se os estados não tivessem nome, nem seus habitantes, características específicas. Macabéa também demonstra desconhecer o verdadeiro sentido das práticas religiosas de matriz africana e se vale da generalização para se referir aos baianos. A generalização é também uma das faces da estereotipização de identidades da qual ela mesma é vítima.

Outro ponto na narrativa que reforça traços identitários das personagens é o encontro entre Macabéa e Madame Carlota. De todos os cenários do filme, a casa da vidente é o mais enfeitado e cheio de elementos decorativos de gosto duvidoso. Há excesso de objetos decorativos feitos de plástico e de cores fortes. Madame Carlota personifica este exagero: os cabelos volumosos, a maquiagem exagerada, vários colares de contas coloridas, a roupa larga e estampada, bem como os gestos teatrais. Seus movimentos são amplos, ela se vale de olhares e grandes movimentos com as mãos. Confiante, ela se utiliza de sua linguagem corporal para monopolizar a atenção de suas clientes.

Ao chegar a este lugar, Macabéa se depara com uma cliente que acaba de ser atendida e que desce as escadas chorando. Macabéa, por sua vez, chega com ar desconfiado e é recebida com enorme simpatia pela vidente.

**Carlota:** - Como é o teu nome?

**Macabéa:** - Macabéa.

**Carlota:** - Que nome lindo!

**Macabéa:** - A senhora acha?

**Carlota:** - Não tenha medo, minha coisinha. Minha coisinha linda! Quem tá comigo, tá com Jesus. Eu sou fã de Jesus. Louquinha por Ele. Ele sempre me deu muita categoria. Você tá interessada na minha história?

**Macabéa:** - Muito. Tô muito.

**Carlota:** - E faz muito bem porque eu não minto. Seja fã de Jesus porque ele salva. Ele salva mesmo. A polícia não quer que eu ponha carta. Diz que eu exploro os outros. Mas é como eu te disse: nem a polícia deu jeito de segurar Jesus. Ele me deu a oportunidade de comprar essas joias de grã fina. É ou não é uma joia de grã fina?

**Macabéa:** - É. É sim, senhora.

**Carlota:** - Quer dizer que você também acha? Minha linda... minha lindinha! Corta em dois (em referência ao baralho)... Meu Jesus! Jesus! Você tá assustada. Que é isso, filhinha? Que é isso? ... Hum... Calma, calma, calma. Você é muito delicadinha para enfrentar a brutalidade de um homem. Entre mulheres o carinho é mais fino, mais delicado. Você tem chance de ter uma mulher?

**Macabéa:** - Não. Não, senhora.

**Carlota:** - Mas você não se enfeita. E quem não se enfeita, por si só se enjeita.

O nome de Macabéa, que sempre causou estranhamento aos seus interlocutores, é recebido com elogios pela cartomante. Como estratégia para envolver suas clientes, a senhora se serve da sua desenvoltura com a linguagem e tenta agradar as clientes a partir de elogios que soam quase infantis. Ela sabe empregar as palavras certas no momento oportuno, afinal, a palavra é o seu modo de sustento, e que falar algo inadequado poderia lhe causar prejuízos



financeiros. Por isso, ela inclui elogios pouco sinceros em seu discurso e, com isto, ganha a confiança e diminui possíveis resistências por parte das clientes. Outra estratégia utilizada pela personagem é a modulação da voz, que assume um ar delicado, como quem fala com crianças, inclusive usando de forma artificial e exagerada os diminutivos. Ela também imiscui figuras religiosas, como Jesus em suas falas, para dar um ar divino às suas profecias, se colocando como uma predestinada, como alguém escolhido por forças divinas para ser a porta-voz das boas notícias.

Diante da nova situação, Macabéa demonstra encantamento, pois, pela primeira vez em toda a trama, ela é elogiada e tratada com carinho. Com isto, ela perde o ar tenso e submisso e mostra-se relaxada, por vezes sorridente. Macabéa, diante de sua subjetividade precária, parece buscar em uma desconhecida a confiança que não encontra em si mesma. Carlota, por sua vez, para ganhar confiança das clientes, não hesita em contar sua história que ela considera de superação e vitória se apresentando com um exemplo de que uma vida difícil que pode ser transformada pela palavra, mas, no seu caso, sob a condição de ser bem remunerada.

Ela se vale da aparência mal cuidada de Macabéa para falar de si, do seu cuidado desde sempre com a escolha das peças e das cores a serem usadas. Com seu discurso, ela demonstra que, naquela sociedade, para conquistar espaço e respeito, é preciso ter, além das habilidades discursivas, o cuidado com a aparência. Por exemplo, ao falar que quando deixou de se prostituir e passou a ser cafetina, esta pergunta à Macabéa se ela conhece o significado desta palavra, esclarecendo que não se deve ter medo de empregar as palavras exatas. Ao olhar as cartas, se espanta (ou finge espanto), resumindo que a jovem teve uma vida difícil e sua orfandade piorou sua situação (no entanto, nada garante que Glória não possa ter-lhe repassado estas informações). Madama Carlota é envolvente, apresenta um discurso bem articulado e usa de recursos da iluminação com uma suposta bola de cristal para impressionar a jovem. Ela diagnostica um presente cheio de dificuldades (perda de namorado, de emprego) para a cliente. Mostra-se penalizada, solidária para, em seguida, prever um futuro promissor, pleno segundo ela, de grandes e boas notícias. Uma destas grandes notícias refere-se ao campo amoroso, e que, também reproduzindo a visão machista partilhada por outras personagens do filme, parece ser a solução de todos os problemas de uma jovem solteira, prevendo um grande amor para Macabéa.

O jovem a ela destinado se materializa na figura do macho salvador que poderia resolver todos os problemas que afligem a jovem (pobreza, solidão, ausência de laços afetivos). A aparência desse pretendente, descrita pela vidente e mostrada pelas imagens das cenas

seguintes que surgem a partir do que estas previsões apresentam, remete à figura, de alguma forma, do europeu colonizador, com seus cabelos loiros e olhos claros, a aparência jovem, atlética e saudável.

Macabéa acredita piamente em todas as afirmações de sua vidente. Carlota tem, portanto, o papel de traduzir em palavras e expectativas os sonhos de Macabéa. Reprimida, incapaz de traduzir em palavras suas mais íntimas aspirações, ela encontra na vidente alguém capaz de lhe apontar um caminho auspicioso a ser seguido e que decisões tomar. Com isto, o ar desconfiado do início da sequência abre espaço para a excitação e confiança no futuro que se avizinha. No entanto, no final da consulta, Carlota afirma que vê “Uma luz. Uma estrela brilhante. Uma estrela”. É nesse aspecto, como veremos adiante, que a falha na previsão se insinua.

Como consequência dessa percepção de mudança, Macabéa sai da casa da vidente com o semblante alegre. O cenário sombrio da casa da cartomante dá lugar a cenas em ambientes externos, mostrando a cidade por onde Macabéa agora circula livremente. As revelações despertam na jovem outra maneira de se colocar no mundo, e os conselhos escutados parecem impulsionar uma nova percepção de si. Decidida a começar uma nova etapa de sua pobre existência, ela solta os cabelos; o caminhar hesitante de outrora cede espaço aos passos firmes, fazendo-a seguir destemida em relação ao futuro predito. O ar cabisbaixo e os ombros curvados descritos por ocasião da apresentação da personagem dão lugar a cabeça erguida, a postura altiva e a espinha ereta. Isto se evidencia por meio de uma grande mudança na expressão corporal da protagonista: os movimentos lentos dão lugar à agilidade, denotando dinamismo, energia, vitalidade, características que até então mostravam-se distantes de sua construção. Assim, o semblante fechado e as costas encurvadas são substituídos pelo sorriso aberto e a coluna ereta.

Figura 36 – Macabéa sorri



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 37 – Macabéa e o vestido azul



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 38 – Provando o vestido



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 39 – Macabéa sai confiante da loja



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Contrastando esta postura ativa de Macabéa, Olímpico, que foi abandonado por Glória, resolve tentar sem sucesso se reconciliar com a primeira. Ao ser rejeitado, senta-se na calçada completamente derrotado, com ar desiludido e amargurado, como demonstra com a imagem a seguir. Os poucos elementos: o banco da praça e o bicho de pelúcia em um ambiente externo em tom cinza e o plano aberto reforçam a ideia de abandono e solidão, sentimentos até então vivenciados por Macabéa.

Figura 40 – Olímpico derrotado



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Macabéa, por seu turno, vive as alegrias de boas perspectivas para o futuro. Ainda que este futuro seja breve e trágico, ela, na sua inocência, segue sem medo em sua direção. Outro ponto na narrativa que apresenta mudança de traços de sua identidade é a nova forma de se vestir. Apresenta-se a personagem entrando em uma loja e escolhendo um vestido bonito de cor azul claro, com babados e formas amplas, que a deixam livre e confortável.

Figura 41 – Macabéa e o vestido azul



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Neste momento da narrativa, Macabéa é mostrada plena de esperança e encanto. Confiante, diante do espelho, ela se olha, se admira e rodopia embriagada de satisfação. Este seria um pequeno momento de alegria em sua existência tão difícil. Enquanto isto, em algum ponto da cidade, o jovem príncipe moderno que vive uma vida abastada, cercado de luxos e prazeres inacessíveis, sai de uma espécie de haras e entra em um carro importado, ostentando a estrela prateada da Mercedes Benz. Mostram-se então para o espectador dois universos completamente opostos que convivem em uma mesma cidade, acentuando o abismo social entre as personagens.

Figura 42 – O jovem entra no carro



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Figura 43 – O símbolo da estrela



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

O encontro de Macabéa e o jovem loiro marca o desfecho do filme. Distraída, Macabéa não percebe o sinal fechado que pode ser interpretado como uma metáfora de sua vida limitada, sem a esperança do sinal verde para uma vida plena onde a única alternativa é esperar. O carro guiado pelo jovem que segue em alta velocidade atropela Macabéa e foge em seguida. Podemos interpretar a morte de Macabéa, após momentos de esperança, como o desfecho de uma vida repleta de não, de falta e de limitações de toda sorte. A atitude do atropelador de ir embora sem prestar socorro como um sintoma da sociedade e do tempo em que vivemos: fechado em seu carro caro e estrangeiro, alheio ao que se passa ao redor, incapaz

de ver as pessoas que transitam diante de si, ele atropela a moça e foge indiferente ao destino que contribuiu para selar. Macabéa fica para trás, sozinha como sempre esteve, agonizando no chão duro da cidade, com sangue escorrendo por sua boca. Enquanto a vida de Macabéa se esvai, uma revoada de pássaros é mostrada, representando o sopro de vida que se extingue. Deitada em posição fetal, a jovem morre ao lado de chumaços de capins que teimam em nascer no meio das pedras.

Figura 44 – Macabéa agoniza



Fonte: DVD *A hora da estrela* (2013)

Ao empregar estes recursos, em que a personagem morta se associa aos pássaros, a diretora cria, na nossa visão, um efeito onírico, sugerindo para o espectador sua libertação. Além da imagem dos pássaros, outro elemento em cena contribui para isto que é a valsa *Danúbio azul*, de Johann Strauss e Johannes Brahms. Enquanto isso, os créditos do filme aparecem seguidos da palavra fim.

Deste modo, podemos perceber que tanto *Vidas Secas* quanto *A hora da estrela* apresentam desfechos que visam a transmitir um ar de esperança por parte das personagens. Se fizermos um paralelo entre o fim de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos e, o de *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, observamos que as personagens também encerram a narrativa com vislumbres de futuro. Mas sabemos que este futuro é tão incerto e difícil quanto a vida no sertão, e o espectador, mesmo distanciado no tempo e no espaço, infere que tipo de futuro os aguarda.

Suzana Amaral, diante da impossibilidade de oferecer um desfecho auspicioso à jovem sem que isto pudesse comprometer toda a narrativa, inclusive arriscando-se a tornar o título da obra sem sentido, optou por um desenlace embalado pelo sonhos, pelo delírio antes da morte. Neste sentido, a diretora insinua que, enfim, a vida plena almejada por Macabéa só seria possível em outro plano, em outra dimensão. Não deixa de ser uma opção generosa da cineasta para com a personagem e consoladora para quem assiste ao filme.

Deste modo, tanto Nelson Pereira dos Santos quanto Suzana Amaral souberam diante da difícil missão de adaptar obras consagradas e, por que não afirmar, as mais icônicas destes dois autores, mantendo grande similaridade com o texto de partida. As características das personagens foram enfatizadas mas, ao mesmo tempo, introduziram-se elementos inexistentes no texto de partida, por exemplo, a inserção de novos personagens e situações dramáticas, a partir dos recursos que o cinema e o distanciamento histórico puderam proporcionar. Assim, mesmo tendo em mãos um material rico e impregnado de características típicas de seus criadores no plano das letras, eles também deixaram suas marcas autorais nos filmes. No caso de Pereira dos Santos, por ter deixado uma filmografia mais extensa, isto fica mais claro, sobretudo se analisarmos suas obras posteriores. O cineasta paulista tinha como ponto forte o engajamento político, a crítica social, a denúncia das injustiças, aspectos que estão visíveis em sua adaptação de *Vidas secas* e na maioria de suas realizações, como reforça em seu discurso de posse como membro da Academia Brasileira de Letras (Anexo 1).

Já a corajosa Suzana Amaral assume que gosta de recriar, de ter a liberdade em inserir suas ideias em cada história que se propõe a contar (Anexo 2). Neste caso específico, ela soube costurar nas interações entre as personagens femininas, dilemas e temas polêmicos que permeiam a existência das mulheres em um contexto machista e conservador.

Profissionais talentosos, Nelson Pereira dos Santos e Suzana Amaral foram capazes de recriar obras canônicas em outra linguagem com poucos recursos financeiros e dificuldades de distribuição de suas obras (Anexo 3), porém com grande maestria. Ainda que décadas tenham separado os textos de partida de suas adaptações, os enredos foram aproximados ao mesmo tempo que os diretores souberam incluir personagens, questões e dilemas que retratavam o tempo, os problemas e os valores de seus períodos de produção. A arte sobrevive porque ela é essencial para, através de palavras, luzes, cores e formas, nos conduzir ao questionamento da realidade em que vivemos, com suas relações desiguais e muitas vezes injustas. A arte, seja ela a literatura ou o cinema, não muda o mundo, mas nos leva a repensar nossas práticas e a ver o outro de forma solidária e a sociedade de modo mais crítico.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, é considerado um dos marcos do Romance de 30, em referência ao movimento literário surgido na década de 1930 que colocou em evidência tanto autores originários da região Nordeste, como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, quanto temáticas, tais como a seca, o sertanejo e as desigualdades sociais. Dentre as obras produzidas durante a segunda fase do Modernismo (1930-1945), o romance analisado é visto com uma das produções mais emblemáticas do período por sua temática e estilo.

Nesta obra, o autor inova por utilizar pela primeira vez em sua produção romanesca o narrador observador e por dividir a narrativa em pequenos contos que podem ser lidos de forma independente ou em ordem aleatória sem prejuízo para a sua compreensão total. Neste enredo, os protagonistas são uma família de retirantes do sertão nordestino que, em busca de melhores condições de vida, se sujeitam à más condições de trabalho, à inclemência das condições climáticas e às opressões vindas do Estado e das instituições religiosas.

Em seus escritos, o escritor alagoano optou por focalizar o Brasil profundo, aquele do sertão, onde a Terra parece girar mais lentamente e ao som do carro de boi. As dificuldades e as injustiças do mundo rural foram dissecadas com um olhar crítico pelo autor neste e em outros livros que escreveu. Praticamente todos os participantes deste teatro de opressão e da miséria social foram retratados pelo autor em sua produção romanesca. Pudemos ouvir a voz do latifundiário opressor e autoritário em *São Bernardo* (1934), o herdeiro empobrecido em *Angústia* (1936) e o camponês explorado em *Vidas secas* (1938). Assim, podemos afirmar que *Vidas secas* surge para fechar um ciclo que buscava enfocar os vários olhares desses atores sociais que compõem a sociedade sertaneja da época ao nos apresentar a família composta por Fabiano, Sinhá Vitória, as crianças e a cachorra Baleia.

Em 1963, após algumas tentativas malogradas, Nelson Pereira dos Santos traduziu o romance para o cinema. Graciliano Ramos foi um de seus autores preferidos e, por partilharem visões políticas semelhantes, tanto que ambos foram membros de um mesmo partido político, ainda que em épocas distintas.

Figura de proa do Cinema Novo, o diretor que nunca escondeu sua paixão pela literatura, utilizou em sua produção elementos típicos deste movimento cinematográfico que revolucionou a história do cinema nacional. No plano estético, o diretor foi fiel às diretrizes do movimento do qual fez parte, optando pelo ritmo mais lento em suas narrativas. Também privilegiou as locações em ambientes externos em oposição às gravações em estúdio, bem

como o emprego da luz natural e a utilização de atores não profissionais que contribuíram para construir um efeito mais realista nessa produção.

Influenciado pelo Neorealismo italiano e pela *Nouvelle vague* francesa, movimentos surgidos na Europa do pós-guerra, Nelson Pereira dos Santos, ao construir *Vidas secas* para as telas, realizou um filme muito próximo do texto de partida, considerando as mesmas personagens, enredo e temas. A intervenção mais aparente ocorreu na inversão de algumas sequências, mas como o livro se estrutura em contos, a ordem de alguns capítulos pode ser alterada sem que se comprometa o entendimento do enredo.

Ao analisarmos e observarmos a obra (texto de partida e sua adaptação), verificamos que estas opções contribuíram para a construção de um filme com poucos elementos cênicos, número reduzido de personagens, diálogos curtos e a presença da natureza em seu estado mais cru. Quanto aos cenários, há pouquíssimos objetos decorativos. O ritmo impresso a esta produção causa estranhamento ao público do século XXI, pois é mais lento, privilegiando tomadas que apresentam as locações naturalistas, sobretudo as que enfocam a natureza.

No que diz respeito à construção das personagens, o fato de contar com atores inexperientes (com exceção de Átila Iório, intérprete de Fabiano), cria-se um efeito de espontaneidade e falas bem próximas ao estilo coloquial. A análise mostrou que a família compõe um bloco uniforme: tem os mesmos hábitos, sofre junta as mesmas privações e, apesar do jeito rude, se respeita e se ajuda nas dificuldades. As crianças são tratadas como adultos em miniatura, não sendo poupados da realidade difícil que as cerca. Baleia, apesar de ser um animal, goza de estatuto de membro da família. Assim, as personagens nordestinas levadas às telas por Nelson Pereira dos Santos são seres que, à despeito das dificuldades, da exploração do patrão e das injustiças (e omissões) do poder público, tem princípios éticos e não cedem às tentações da vida na contravenção. Estes sujeitos sabem que o Estado é repressor, se revoltam, mas não buscam vingança. É consciente de que contra essas forças é difícil lutar. Por serem pobres, iletrados e sem defesas, só lhes restam baixar a cabeça, obedecer e ir em busca de dias melhores como forma de resistência. O mesmo comportamento se repete com relação à exploração do patrão e à violência policial.

Fabiano respeita e escuta sua esposa, que sabe um pouco mais do que ele, e tem maior desenvoltura. Sinhá Vitória é uma mãe de poucos afagos, mas que cuida e protege os filhos com o muito pouco que tem. Sonha com um futuro melhor para eles. Deseja e faz todos os esforços possíveis para que os filhos tenham uma existência mais confortável. A família é unida e forte e juntos resistem às muitas provações. São realistas, sabem que a injustiça existe



e triunfa muitas vezes, mas seguem firmes rumo ao desconhecido. Ter esperança é a maior prova de resistência dessa família.

Já Clarice Lispector habituou seu público a conviver com as angústias e as frustrações de personagens inseridas em um contexto urbano, mulheres letradas que nos apresentavam seus questionamentos, suas dúvidas existenciais, mas que tinham cama limpa e macia para dormir e mesa farta nos monótonos jantares em família. *A hora da estrela* (1977) foge a este paradigma, ao focalizar uma personagem que passou fome no sertão e que continua a passar fome na cidade grande. Clarice, a escritora cosmopolita e refinada, elegeu como sua última protagonista a jovem e pobre Macabéa. Logo, muitos dos que se apegavam a esta ilusória imagem desconheciam em 1977 que, por trás daqueles traços europeus, aquela vivência em ambientes sofisticados típicos dos meios diplomáticos e do seu porte elegante, a escritora era uma refugiada, tivera uma infância pobre, tomando laranjada aguada e sem dinheiro para comprar uma simples fantasia de carnaval. A pobreza apresentada em *A hora da estrela* era algo, portanto, familiar à escritora, que nesta obra optou por criar o narrador interposto, Rodrigo S. M. que toma para si a responsabilidade de narrar as aventuras da protagonista. Por ser incapaz de falar por si, cabe ao narrador trazer ao público as ações e pensamentos da jovem nordestina. *A hora da estrela* foi o último livro publicado em vida pela autora, que, deste modo, encerrou sua carreira nos legando um texto potente que, a seu modo foi uma resposta contundente a todos aqueles que, nos difíceis anos que se seguiram ao Golpe de 1964, a criticavam por sua falta de engajamento político.

Ao analisarmos a sua reescritura de *A hora da estrela* (1985), podemos ver que Suzana Amaral operou várias mudanças, optando por suprimir um elemento importante do texto de Clarice Lispector: a figura do narrador Rodrigo S. M.. Com isto, as personagens foram apresentadas de forma direta, a partir de recursos tipicamente audiovisuais, como a fala e a caracterização, tendo o figurino como um elemento essencial para a apreensão destes seres. Macabéa, por exemplo, apesar de seu silêncio, tem sua personalidade, conflitos e sofrimentos exibidos não apenas a partir de seu discurso (que é superficial), mas a partir de situações quotidianas no universo privado e profissional. Neste ponto, a fala e, sobretudo, a interação com outras personagens no filme compensam a ausência de um narrador. Assim, a diretora inseriu outras situações no enredo que a nosso ver foram muito ousadas e bem sucedidas, como as discussões de gênero, por exemplo. Ao dar mais destaque à personagem Glória, temas tais como liberdade sexual, direitos reprodutivos e a opressão exercida pelo patriarcado ganharam espaço nesta produção que assume contornos mais feministas. Inserir esta discussão a partir do texto escrito por uma autora consagrada no ano de 1985, quando o país ainda estava em

processo de transição após vinte anos de Regime Militar, em um país conservador e com maioria católica nos pareceu uma escolha bastante corajosa e original.

Por se tratar de um filme no contexto urbano e nos anos 1980, a narrativa é mais fluida pela presença de locações variadas, mesclando cenas em estúdio (pensão, escritório) e externas (metrô, parques, área externa do Museu do Ipiranga) em que Macabéa circula pela cidade, ainda que não acesse os equipamentos culturais por falta de dinheiro. Pudemos ver também que personagens secundários ganharam maior importância e participação na trama, ainda que suas atuações estejam em função da protagonista.

Quanto à Macabéa, quando focalizada em seu ambiente privado, é mostrada como uma moça retraída, tímida e cheia de sonhos. Esses sonhos são demonstrados a partir de seus objetos pessoais e das colagens que fazia a partir de recortes de revistas. Nos raros momentos de privacidade, a narrativa fílmica mostra que ela gostava de se enfeitar e de se olhar no espelho e no ambiente profissional não havia nenhuma satisfação, uma vez que, por conta de sua aparência e de sua falta de preparo, ela era criticada pelo patrão explorador que ignorava totalmente as leis trabalhistas vigentes. Evidencia-se então a ideia de que, se no sertão a vida é difícil, a ilusão de uma vida mais próspera na cidade se desfaz rapidamente, pois, embora esta seja vista como lugar de modernidade, de acesso a bens e produtos, a vida não é fácil, tornando a narrativa fílmica um produto de crítica social mais contundente. Outros elementos de crítica social observados no filme é a questão da moradia e da alimentação destes sujeitos retirantes, já que tanto Macabéa quanto Olímpico vivem sem conforto e se alimentam de forma precária.

No campo dos costumes, a personagem é representada de forma bastante conservadora, reforçando valores, tais como pureza e recato. Assim também o é em relação às personagens masculinas que ainda exercem poder sobre o futuro destas mulheres. Neste sentido, Olímpico surge como um estereótipo do homem nordestino, valente e violento que dissimula e, por exemplo, sabe ser gentil e atencioso no momento da conquista. Porém, em pouco tempo se revela machista e intolerante diante dos questionamentos de sua companheira e infiel ao não hesitar em trair a namorada e trocá-la por sua amiga.

No entanto, ao comparará-lo a Fabiano, podemos dizer que Olímpico também tem a coragem e a vontade de superar as dificuldades. Porém, no plano da ação, se mostra completamente oposto, pois enquanto Fabiano tem em si a clareza de valores como respeito e a honestidade, Olímpico procurava levar vantagem sempre que possível, mesmo que isto também possa ser visto como uma estratégia de sobrevivência.

Concluimos então que nas duas produções audiovisuais, as personagens nordestinas inseridas no contexto do sertão e da cidade, mesmo tendo perspectivas diferentes,

estão submetidas às relações desiguais, às arbitrariedades por parte do Estado e à exploração de mão de obra, uma vez que as práticas predatórias (e por vezes desonestas) por parte dos donos do capital são constantes. Fabiano e Macabéa, por terem pouca instrução formal, sofrem com estas práticas e não conseguem reagir. Sinhá Vitória e Olímpico, de outra forma, demonstram revolta e, ainda que restritos ao ambiente familiar, mostram a consciência de sua condição subalterna e seu descontentamento.

Neste sentido, Nelson Pereira dos Santos e Suzana Amaral construíram narrativas bem próximas às dos textos de partida, acrescentando elementos que ratificam a discussão sobre as questões sociais apresentadas pelos escritores, reforçando os elementos de denúncia presentes nos textos de partida. Demonstraram então que, ainda que se tenha passado décadas entre a escrita dos livros e a realização dos filmes, certos aspectos retrógrados e reprováveis de nossas relações sociais ainda sobrevivem. Portanto, fica evidente a ideia amplamente difundida por setores da elite brasileira de que atrasados, primitivos e retrógrados não são o Nordeste ou os nordestinos, mas os reflexos das relações de poder que se estabeleceram no país. No caso específico desta região, a seca apenas serve para camuflar a legitimação de certos desvios.

Para esta análise que focaliza meios semióticos distintos, optamos por utilizar a concepção do processo tradutório como reescritura, conforme os escritos de Lefevere (2007). Para o teórico, os diretores assumem a função de tradutores ao recriarem as obras literárias em outro meio semiótico, neste caso, o cinema. Essas reescrituras, separadas no tempo por algumas décadas de seus textos de partida, trazem consigo as marcas das escolhas feitas por seus tradutores, levando em consideração razões ideológicas e/ou poetológicas. Por se servirem de recursos e limitações específicos, não nos competiu estabelecer uma relação hierarquizante entre os livros e os filmes aqui analisados, cabendo-nos neste processo apenas investigar as escolhas dos diretores e seus efeitos, conforme as ideias de Stam (2006). Hutcheon (2011) assinala que o adaptador não seria um mero replicador, mas um orquestrador de um processo complexo que envolver adições, ajustes e até mesmo modificações ao longo do processo. Deste modo, o conceito de fidelidade não é considerado neste trabalho. Complementando esse arcabouço teórico, nos valem dos escritos de Bernardet (2007) e Xavier (2001, 2003, 2005, 2012) no que se refere à análise do cinema brasileiro, sua evolução e seus movimentos estéticos.

Nosso objetivo ao longo desta pesquisa foi o de investigar como as personagens nordestinas protagonistas das duas obras literárias foram traduzidas para as telas, observando de que forma estas reescrituras contribuíram para a discussão de temas ligados à construção da identidade destes seres ficcionais e da questão social que permeia estas narrativas. Analisamos

sobretudo as estratégias utilizadas pelos diretores no processo de construção destas personagens a partir dos atores selecionados, dos figurinos e adereços, dos cenários onde eles circulavam e, sobretudo, nas interações com outras personagens.

Servindo-se da estética do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos atualizou a narrativa para a linguagem cinematográfica da década de 1960, embora tenha optado por situar a narrativa nos anos 1940, aproximando-a de seu período de publicação. Já no caso de *A hora da estrela*, menos de uma década separa a publicação do livro de sua adaptação para o cinema. Suzana Amaral serviu-se da estética típica dos anos 1980, com sua urbanidade, cores primárias e questões emergentes daquela década (vida nos grandes centros urbanos, precariedade, subemprego, dentre outras).

Graciliano Ramos e Clarice Lispector foram autores lidos, elogiados, homenageados ainda em vida e tiveram suas obras analisadas pelos críticos mais reputados de seu tempo e, mesmo após a morte destes escritores, suas obras cresceram em vendas e em interesse como objeto de pesquisa. As duas obras estudadas neste trabalho também receberam merecidas edições especiais em datas comemorativas. O empenho dos herdeiros destes autores também contribuiu para que a memória deles seja preservada com bastante dignidade.

Nelson Pereira dos Santos e Suzana Amaral, cada um a seu tempo e de acordo com suas convicções, conseguiram levar para as telas duas obras gigantes, ainda que seus autores tenham escrito livros curtos, mas que abarcam um Brasil que, entre avanços (poucos) e recuos (muitos), teima em maltratar seus cidadãos e flertar com o atraso e o autoritarismo. Os cineastas focalizaram personagens que vivem com quase nada, um nada que é percebido no vestir, nas poucas posses, na moradia precária e provisória, na ausência de palavras e na vastidão das injustiças.

Em 2019, infelizmente, ainda é possível identificar Fabianos, Sinhás Vitórias, Macabéas e Olímpicos tanto nas cidades do interior quanto nas capitais. Se este fato atesta a imortalidade e a necessidade de continuarmos a nos dedicar a ler a obra de autores como Graciliano Ramos e Clarice Lispector, por outro lado, demonstra que nossa sociedade e, sobretudo, nosso país, precisam rever e abolir certas práticas que não nos tiram do atraso e só aprofundam nosso déficit civilizatório. Nosso papel, enquanto pesquisadores e professores, é seguir lutando contra essas opressões e lutarmos por um mundo mais justo, livre e democrático.

Deste modo, esperamos ter contribuído para a fortuna crítica destes autores, demonstrando que as obras de autores tão distintos quanto Graciliano Ramos e Clarice Lispector podem dialogar e juntas comporem um esboço das relações desiguais tão presentes na história de nosso país. Já os cineastas, com suas produções audiovisuais, revitalizaram estas

obras, acrescentando novos elementos a estas narrativas sem se distanciarem do texto de partida.

Outra pesquisa que poderia surgir a partir dessa seria a ampliação de *corpus* no sentido de verificar a recorrência desta construção identitária das personagens nordestinas em outras obras destes autores e suas adaptações para o cinema.

Finalmente, é importante salientar, que se trata de uma pesquisa que nos acompanha por tanto tempo, ocupando nossos dias e noites, não se encerra neste momento decisivo. Autores, personagens e, neste caso, cineastas se tornam presenças cativas em nossas vidas e seguem dialogando com nosso percurso pessoal e acadêmico. À medida que a data da emissão do diploma se distancia no tempo, outras questões surgem, assim como outras pesquisas acadêmicas, para que este diálogo não cesse. Com isto, é inevitável o sentimento de incompletude, mas é a prova de que nossas pesquisas são sementes que florescem no incessante correr do tempo e que seguem nos instigando a pensar e repensar nossas convicções, nossa sociedade e, sobretudo, a vida.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin. **Personae**. Lourenço Dantas Mota (org.). São Paulo: Editora Senac, 2001.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia**. São Paulo: Cortez, 2007.
- ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Penguin, 2013 [1875].
- ALVARENGA, João Batista. **A cineliteratura como comunicação literária e audiovisual: Lispector e Dourado sob o olhar de Suzana Amaral**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Sorocaba, 2010, 124 páginas.
- ANDRADE, Almir. **Tendências atuais do Romance Brasileiro**. *Lanterna Verde*, Rio de Janeiro, n. 5, [L<sup>1</sup>SEP]jul. 1937, p. 39.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os pensadores. São Paulo, Editora Nova Cultural, 2000.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas: Editora Papyrus, 1993.
- AVELLAR, J. C.. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Foroni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Tradução de Vivina de Campus Figueiredo. Lisboa: Gulbenkian, 2003.
- BALZAC, Honoré de. **Eugénie Grandet**. Paris: Folio France, 2009 [1833].
- BALZAC, Honoré de. **Les illusions perdues**. Paris: Folio France, 2013 [1843].
- BALZAC, Honoré de. **Le Père Goriot**. Paris: Gallimard, 1971 [1819].
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Tradução: Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

- BENJAMIN, Walter. **Infância em Berlim por volta de 1900**. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II: rua de mão única. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou O albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRUNACCI, Maria Izabel. **Graciliano: um escritor personagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BORELLI, Olga. **Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern. Porto Alegre: Edusp, 2008.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp, 2015.
- CAMARGO, Luís. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.
- CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- CAMUS, Albert. **La peste**. Paris: Galimmard, 1944.
- CANDIDO, Antonio e *al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1977.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental: Volume IV**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.
- CARVALHO, Carlos André R. De. **A hora da estrela: a representação da representação dos personagens de Clarice Lispector por Caetano Veloso e Wally Salomão**. Anais do evento PG Letras 30 anos. Volume I (I), páginas 409-420. 2006.
- CASTRO, Adriana Trench de. **Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas**. (org) Benjamin Abdala Jr. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- CATTRYSSE, Patrick. **Pour une théorie de l'adaptation filmique**. Berna: Lang, 1992.

- CAUGHIE, John. **Television drama: realism, modernism and British culture**. New York: Oxford University Press, 2000.
- COELHO, Nely Novaes. **Graciliano Ramos**. Coleção Fortuna Crítica. Brasília, Civilização Brasileira, 1977.
- CORREIA DE ANDRADE, Manuel. **O Nordeste e a questão regional**. São Paulo: Ática, 1988.
- COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DEBERTON & GRESS, 2017. **Folheto de apresentação do musical A hora da estrela**. Fortaleza: Caixa Cultural, 2017.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001 [1866].
- DUMAS, Alexandre. **O conde de Monte Cristo**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2012 [1844].
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Serafim Ferreira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 [1961].
- FABRIS, Maria Rosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Edusp, 1996.
- FERREIRA, Tereza Monteiro. **Eu sou uma pergunta**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- FIELD, Syd. **Manual de roteiro**. Tradução de Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Paris: Folio France, 2001 [1857].
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.
- FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. São Paulo: Global, 2004.
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Revista USP. Nº 3, 2002.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.
- GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Edusp, 1993.



- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GUAZZELLI, Eloar & Branco, Arnaldo. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Galera, 2015.
- GUIDIN, Márcia Lígia. **A hora da estrela: Clarice Lispector. Roteiro de leitura**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- GOTLIB, Nádía. **Clarice: Uma vida que se conta**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- GOTLIB, Nádía. **Clarice: Uma vida que se conta**. São Paulo: Edusp, 2013.
- GOTLIB, Nádía. **Clarice Fotobiografia**. São Paulo: Edusp, 2009.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HALL, Stuart. **Representation: Cultural representations and signifying practices**. Londres: The Open University, 1997.
- HALL, Stuart. **Vida e época da New Left**. Tradução de Lucas Amaral de Oliveira e Weslei Estradiote Rodrigues. PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.21.2, 2014, p.214-234.
- HALL, Stuart, Woodward, Kathryn, Silva, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis, Vozes, 2007.
- HEGEL, G. W. E. **Cursos de estética**. Volume I. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2015.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução: São Paulo: Cultrix, 1959.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- LAFORET, Carmen. **Nada**. Tradução de Rubia Prates. São Paulo: Alfaguara, 2019 [1944].
- LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 2017 [1977].
- LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999 [1964].
- LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999 [1974].
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998 [1964].

- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998 [1973].
- LISPECTOR, Clarice. **Cartas perto do coração**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **Cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998 [1949].
- LISPECTOR, Clarice. **Correio feminino**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. **Correio para mulheres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998 [1960].
- LISPECTOR, Clarice. **O Lustre**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995 [1946].
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998 [1944].
- LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999 [1978].
- LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998 [1969].
- LUKÁCS, Georg, **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000 [1914].
- MALARD, Letícia. **Ideologia e realidade em Graciliano Ramos**. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1976.
- MANZO, Lícia. **Era uma vez: eu**. Curitiba: Editora UFJF, 1997.
- MARQUES, Ivan. **Para amar Graciliano Ramos**. São Paulo: Faro Editorial, 2017.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. **Estátuas invisíveis**. São Paulo: Edusp, 2010.
- MARTINS, Wilson. **Graciliano Ramos: seleção de textos**. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- MELLO e SOUZA, Gilda. **O lustre**. São Paulo: Revista Remate de males, 1989.
- MELO, Alfredo Cesar, Gabiel J. Correa Mograbi, Célia M. Domingues da Rocha Reis (org.). **Por uma sociologia dos mal-entendidos: uma análise da adaptação fílmica de A hora da estrela in Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MILTON, John. **O clube do livro**. Bauru: Edusc, 2002.
- MONTERO, Teresa. **O Rio de Clarice: passeio afetivo pela cidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**. São Paulo: Boitempo, 2012.

MÜLLER Jr., Adalberto. **Cinema, tradução, infidelidade: os casos de Madame Bovary**. Porto Alegre, Revista Sessões do imaginário. Ano 9, número 11, 2004. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/814/8998>.

MÜLLER Jr., Adalberto . **João do Rio e o cinematógrafo: primeira modernidade literária e primeiro cinema**. Revista Itinerários, Araraquara, n. 36, p.187-197, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/6396/4730> .

MUNSTERBERG, Hugo. **A memória e a imaginação**. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

NASCIMENTO, Geraldo e FISCHER, Sandra. **Uma vida em segredo: o livro e o filme**. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 32(23), 47-67, 2014.

NUNES, Aparecida Maria. **Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia para uma re(li)gião: sudene, Nordeste, planejamento e conflito de classe**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

PELLEGRINI, Tania et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva: 2003.

PROPP, Wladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PROPP, Wladimir. **Morphologie du conte**. Paris: Seuil, 2012.

Ramos, Clara. **Cadeia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

RAMOS, Graciliano. **Caetés**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2009 [1933].

RAMOS, Graciliano.. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1995 [1934].

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2004 [1936].

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 2004 [1945].

RAMOS, Graciliano. **Insônia**. Rio de Janeiro: Record, 2013 [1947].

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2011 [1953].

RAMOS, Graciliano. **Viagem**. Rio de Janeiro: Record, 2007 [1954].

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 2006 [1938].

REISS, Katharina e VERMEER, Hans. **Towards a general theory of translational action**. Nova Iorque: St Jerome Publishing, 1984.

RIO, João do. **Cinematógrafo**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009 [1908].

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo : Editora Unesp, 2000.

SADLIER, Darlene. **Nelson Pereira dos Santos**. Tradução de Cid Vasconcelos. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

SALEM, Heloísa. **Nelson Pereira dos Santos**. Rio de Janeiro: Editora Editora Record, 1996.

SALES GOMES, Paulo Emílio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Com Clarice**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SHOAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2007.

SILVA, Arlenice Almeida da. **O símbolo esvaziado: A teoria do romance do jovem Gyorgy Lukács**. Revista Trans/ Form / Ação. São Paulo, volume 29, número 1: 2006 (Páginas 79-94) 2006 [online]. ISSN 0101-3173. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732006000100006>.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional**. São Paulo: Moderna, 1984.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Millor Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

SOURIAU, Etienne e PROPP, Vladimir. **La morphologie du conte**. Paris: Seuil, 1970.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

STENDHAL, Henry Beyle. **Le rouge et le noir**. Paris: Flammarion, 1964.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TOURY, Gideon. **In search of a theory of translation**. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

VANOYE, Francis e GOLIOT-ÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Editora Papyrus, 1994.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANA, Lucia Helena. **Ensaio sobre Graciliano Ramos e Clarice Lispector**. Editora da UFF, Niteroi, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Londres: Parthian, 1965.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. Tomaz Tadeu Silva (org.). Tradução de Tomaz Tadeu Silva Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

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

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

**Ação entre amigos.** Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino. 1998. Color. DVD. Son. 76 min.

**A grande feira.** Direção: Roberto Pires. Roteiro: Roberto Pires e Rex Schindler. 1961. PB. DVD. Son. 151 min.

**A Hora da estrela.** Direção: Suzana Amaral. Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz. 2013. Color. DVD. Son. 98 min.

**Bicho de sete cabeças.** Direção: Lais Bodansky. Roteiro: Luís Bolognese. 2001. Color. DVD. 90 min.

**Carlota Joaquina.** Direção: Carla Camurati. Roteiro: Angus Mitchel, Carla Camurati, Melanie Dimantas. 1995. Color. DVD. 100 min.

**Chico Xavier.** Direção: Daniel Filho. Roteiro: Marcos Bernstein. 2010. Color. DVD. 125 min.  
**Deus e o Diabo na terra do Sol.** Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha, Paulo Dias Soares, Walter Lima Jr., Waldemar Lima. 1964. PB. DVD. 120 min.

**Dias melhores virão.** Direção: Cacá Diegues. Roteiro: Cacá Diegues, Antônio Calmon, Emília Duncan, Vicente Pereira, Lauro Escorel, Vinícius Viana. 1989. Color. DVD. 120 min.

**Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios.** Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino. 2011. Color. DVD. 100 min.

**Forrest Gump.** Direção: Robert Zemeckis. Roteiro: Eric Roth. 1994. Color. DVD. 240 min.  
**Hoje.** Direção: Tata Amaral. Roteiro: Jean-Claude Bernadet, Rubens Rewald, Felipe Sholl. 2011. Color. DVD. 130 min.

**Jubiabá.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. . Color. DVD. 140 min.

**Madame Bovary.** Direção: Sophie Barthes. Roteiro: Sophie Barthes. 2016. Color. DVD. 159 min.

**Madame Bovary.** Direção: Jean Renoir. Roteiro: Jean Renoir. 1933. PB. DVD. 100 min.

**Madame Bovary.** Direção: Claude Chabrol. Roteiro: Claude Chabrol. 1993. Color. DVD. 140 min.

**O amuleto de Ogum.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson pereira dos santos e Francisco Santos. 1974. PB. DVD. Son. 103 min.

**O cangaceiro.** Direção: Lima Barreto. Roteiro: Lima Barreto e Rachel de Queiroz. PB. DVD. 1953. 125 min.

**O iluminado.** Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Diane Johnson, Stanley Kubrick. 1980. Color. DVD. 120 min.

**O invasor.** Direção: Beto Brant. Roteiro: Beto Brant, Marçal Aquino e Renato Clasca. 2002. Color. DVD. 157 min.

**O pagador de promessas.** Direção: Anselmo Duarte. Roteiro: Anselmo Duarte e Dias Gomes. 1962. PB. DVD. 158 min.

**O pianista.** Direção: Roman Polanski. Roteiro: Ronald Hairwood. 2002. Color. DVD. 150 min.

**O último tango em Paris.** Direção: Bernardo Bertolucci. Roteiro: Bernardo Bertolucci. 1972. Color. DVD. 129 min.

**Os cafajestes.** Direção: Ruy Guerra. Roteiro: Ruy Guerra e Miguel Torres. 1962. PB. DVD. 160 min.

**Os fuzis.** Direção: Ruy Guerra. Roteiro; Ruy Guerra. 1963. PB. DVD. 80 min.

**Os matadores.** Direção: Beto Brant. Roteiro: Beto Brant, Fernando Bonassi. Marçal Aquino. 1997. Color. DVD. 97 min.

**Piaf.** Direção: Olivier Dahan. Roteiro: Olivier Dahan. 2007. Color. DVD. 141 min.

**Que horas ela volta?** Direção: Anna Muylaert. Roteiro: Anna Muylaert e Regina Casé. 2015. Color. DVD. 134 min.

**Rebecca.** Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Robert Sheerwood e Joan Harrisson. 1940. PB. DVD. 140 min.

**Tenda dos Milagres.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. 1979. Color. DVD. 121 min.

**Vidas secas.** Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. São Paulo. Instituto Moreira Salles. 2013. PB. DVD. 103 min.

**ANEXOS**



## ANEXO 1

### **DISCURSO DE POSSE DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS NA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS<sup>36</sup>**

Esta é a segunda vez que tomo posse da cadeira cujo patrono é Castro Alves. A primeira aconteceu em São Paulo, em outra academia é claro, a Academia Nativista de Letras do Colégio do Estado Presidente Roosevelt, presidida pelo então colega Dante Moreira Leite que se revelaria alguns anos depois eminente sociólogo, autor de extensa obra na área da Psicologia Social, na qual se destaca "O Caráter Nacional Brasileiro". Era o ano de 1946, e me preparava para o vestibular da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

A velha escola do Largo de São Francisco atraía os colegiais pela sua tradição libertária. Ainda era muito comentado nos recreios escolares o episódio, ocorrido em 1944, da resistência dos estudantes de Direito à polícia da ditadura do Estado Novo, a famigerada polícia especial, impedindo-a de invadir o sagrado território livre das Arcadas. Embora mais afastada no tempo, também era muito lembrada a participação da juventude acadêmica nos acontecimentos de 1932. E na história da cultura, mantinha-se fiel à herança literária dos grandes românticos do Século XIX que por lá passaram.

O projeto de ingressar na Faculdade continha também uma motivação pessoal e, por isso, predominante. Desde menino freqüentava a Faculdade porque o meu padrinho de batismo, José Epaminondas de Oliveira, era o porteiro das Arcadas e seu filho, Joaquim de Oliveira, bedel da Casa. Sempre que me dirigia ao Centro da cidade, passava pelo largo de São Francisco para pedir a benção ao padrinho. De sua sala, bem à entrada do prédio, podia enquadrar, no alto de uma coluna, as placas que homenageiam até hoje três ex-alunos: Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e Castro Alves. Desde então, sentia-me motivado para seguir um caminho na vida que, mesmo sem saber ainda qual seria, tinha a certeza de que começaria ali, sob as Arcadas.

Estou ciente de que neste ato solene de hoje o que mais conta é o desejo da Academia de homenagear o cinema brasileiro, como reconhecimento pela sua participação na vida cultural do país. Estou certo de que a generosa amizade de meus colegas cineastas me autoriza a manifestar, em nome de todo o cinema brasileiro, profundo agradecimento à Academia Brasileira de Letras, aos acadêmicos que sufragaram o meu nome e, de modo muito particular,

---

<sup>36</sup> Nono ocupante da Cadeira 7, eleito em 9 de março de 2006 na sucessão do Acadêmico Sergio Corrêa da Costa e recebido pelo Acadêmico Cícero Sandroni em 17 de julho de 2006. Faleceu no dia 21 de abril de 2018, no Rio de Janeiro, aos 89 anos. Fonte: <http://www.academia.org.br/academicos/nelson-pereira-dos-santos>. Acesso em 20/02/2019.

aos que me incentivaram a candidatar-me à ABL: Ledo Ivo, em 1992, quando celebrava-se o Centenário de Nascimento de Graciliano Ramos, e, desde 2004, Ana Maria Machado, Tarcísio Padilha, Cícero Sandroni, Alberto Venâncio Filho, José Murilo de Carvalho, Ivan Junqueira e o Mestre Eduardo Portella.

Sinto-me imensamente honrado porque o que serve de pretexto para a homenagem é a história deste cineasta veterano e profundamente feliz por estar tendo o privilégio de tornar-se confrade de grandes brasileiros, entre os quais alguns teve a sorte de conhecer antes e fora da ABL:

Zélia Gattai, em incontáveis encontros ao lado do amado Jorge, em diversos lugares do Brasil e do mundo e especialmente nos tempos das filmagens na Bahia, onde também conheci João Ubaldo e seu Sargento Getúlio, que virou filme dos bons; Lygia Fagundes Telles, nos encontros da Cinemateca e na memória de Paulo Emílio de Salles Gomes, fundador do primeiro curso de graduação em cinema na Universidade de Brasília, a Universidade de Darcy Ribeiro, onde também se achava Affonso Arinos de Mello Franco, cinéfilo corajoso que ousou participar do júri do agitado Festival de Cinema Brasileiro de Brasília; Cândido Mendes de Almeida, de quem recebi em 1958 aulas inesquecíveis no efêmero Instituto Superior de Estudos Brasileiros, na mesma classe em que nos honrava a presença do então deputado José Sarney; Ivo Pitanguy, confrade da Associação Brasileira da Legião de Honra e a quem devo até hoje a generosidade de ter acolhido, em 1966, em sua casa, durante duas semanas, minha devastadora equipe de filmagem, acompanhada de exigentes atores e ruidosa figuração; Marco Maciel, quando Presidente da Câmara Federal, ao apoiar a criação da lei que regulamenta a profissão de ator e técnicos de teatro e cinema, e, em outros momentos de grata memória, como o dia em que se iniciou na Fundação Gilberto Freyre a produção do filme “Casa Grande & Senzala”; Sérgio Paulo Rouanet, com quem tive o prazer de colaborar com seu esforço, como Secretário de Cultura da Presidência da República, para restabelecer as relações do Estado com o cinema brasileiro, e quando, Cônsul do Brasil em Berlim, recepcionou a delegação brasileira ao Festival Internacional de Berlim de 1993; Arnaldo Niskier, nos meados dos anos 80, quando trabalhávamos na TV Manchete, sob o teto da Casa de Adolfo Bloch, onde também atuavam Murilo Mello Filho e Carlos Heitor Cony; o nosso presidente, Marcos Vinícios Vilaça, quando Secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura ao participar, com brilhante depoimento, do programa inaugural da TV Manchete de Pernambuco e Cícero Sandroni, quando ainda muito jovens, compartilhamos idéias e projetos cinematográficos.

Foi Rodolfo Nanni quem me abriu a porta para o “outro lado da tela”, convidando-me, em 1952, para assistente de diretor do filme "O Saci", uma feliz adaptação do livro homônimo

de Monteiro Lobato. Em seguida, a convite de Ruy Santos, fotógrafo e documentarista, vim para o Rio de Janeiro, para ajudá-lo a completar o filme "Aglaiia". Fui assistente e discípulo de Alex Vianny, o crítico, historiador e diretor, que me acolheu na equipe de "Aguilha no Palheiro", obra marcante dos anos 50. Tive o privilégio de conviver com Alinor Azevedo, um dos fundadores da Atlântida, roteirista de "Moleque Tião" e "Somos Todos Irmãos", filmes corajosamente inovadores na temática do cinema brasileiro. E conheci Humberto Mauro, que emprestou em 1954 a câmara para filmar "Rio 40 Graus" e que, em 1970, escreveu os diálogos em Tupi para o filme "Como Era Gostoso o Meu Francês".

Participo, pois, há meio século, do processo de crescimento e afirmação do cinema brasileiro, apesar dos acidentes de percurso em suas relações imprescindíveis com o Estado. O que importa, porém, é que o cinema brasileiro atual demonstra vitalidade, potência criativa e pluralidade temática, tornando-se cada vez mais representativo da múltipla e rica cultura do país. No plano da linguagem é também um cinema que procura inovar e renovar-se, preservando a sua originalidade artística, tradição fundada por Mário Peixoto e Humberto Mauro e recriada por Alberto Cavalcanti e Glauber Rocha.

Quero lembrar que, ao lado dos grandes cineastas de todas as épocas, podemos encontrar sempre um empresário de atuação tão ousada quanto a dos artistas renovadores, como o foram, por exemplo, os produtores Adhemar Gonzaga, que fez a Cinédia, Franco Zampari, o engenheiro da Vera Cruz, e Mario Audrá, da Maristela, que produziu Alberto Cavalcanti no Brasil.

### **Cinema e literatura**

O professor João Manuel dos Santos Cunha, em sua tese de Doutorado, "Uma Lição Apreendida", faz um excelente resumo de todas as abordagens teóricas sobre o assunto. Demonstra exaustivamente que é mais do que consagrada a constatação de que o cinema influenciou as artes narrativas, em especial o romance.

Em contrapartida, cita autores que apontam a influência da literatura no cinema, especialmente no cinema de vanguarda e nos filmes pós nouvelle vague, enquanto outros provam que a linguagem cinematográfica está presente na literatura, desde a Antigüidade clássica. João Manuel dos Santos Cunha registra em seu trabalho que o teórico francês Paul Léglise escreveu um "ensaio de análise fílmica do primeiro canto de Eneida", de Virgílio, e cita, a propósito, outro importante teórico da Sétima Arte, Henri Agel, que afirmou:

"...existe um cinema em estado latente, presente desde sempre, e de forma especial, nas literaturas antigas".

No lugar de textos da antiguidade clássica, pode-se também exemplificar a questão com a análise que o ilustre confrade Alberto da Costa e Silva fez do poema "O Navio Negroiro" em seu afetuoso ensaio biográfico de Castro Alves recentemente publicado.

"Se "O navio negroiro" tivesse sido escrito atualmente, diríamos que Castro Alves utilizou, no curto terceiro movimento, técnica cinematográfica: a câmara, funcionando como o olhar do espectador, começou a baixar lá do alto, de onde se via o barco pequenino, e a dele se aproximar, até chegar às personagens no convés. Ou se poderia imaginar, de uma perspectiva mais moderna, que o poeta empregou um zoom. É o albatroz, que Castro Alves invocara no fim do primeiro movimento, que faz o papel da câmara:

*Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!  
Desce mais, inda mais... não pode o olhar humano  
Como o teu mergulhar no brigue voador.  
Mas que vejo ali... que quadro de amarguras!  
É canto funeral!... Que tétricas figuras!...  
Que cena infame e vil!... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!*

E as relações do cinema brasileiro com a literatura brasileira? No começo, não foram boas. Um renomado escritor cujo nome não me foi possível conferir, mas que nas citações orais designa-se como Olavo Bilac, manifestou-se com algum rigor contra "a utilização dessa máquina maravilhosa (o cinematógrafo) para reproduzir "aspectos negativos da nossa realidade. Não foi para isso que inventaram o cinema.", protestou. Referia-se aos filmes "naturais", os documentários que, esgotados os assuntos urbanos, buscavam nos ambientes rurais cenas realistas, inéditas mas reveladoras da pobreza e da existência degradante dos ex-escravos.

Os modernistas, que tanto buscavam assimilar a linguagem cinematográfica, desconheciam o cinema feito no Brasil ou, antes, o desprezavam. Mário de Andrade, cinéfilo, era vítima de escárnio por parte dos amigos, porque, ávido de cinema, assistia também aos poucos filmes brasileiros que surgiam esporadicamente. Por sua vez, os cineastas brasileiros importantes, como Mário Peixoto e Humberto Mauro, nunca ouviram falar da Semana de Arte Moderna nem do Movimento Modernista. Humberto Mauro, por exemplo, vivia em Cataguazes, na mesma cidade onde repercutiu o Modernismo na obra e na atuação de Rosário Fusco com a revista "Verde" e, no entanto, encontrava-se distanciado do movimento, ignorando-o e ignorado por ele.

Em relação a Mário Peixoto, afirma Ismail Xavier em seu livro "Sétima Arte: Um Culto Moderno" que o filme "Limite", acontecimento isolado no contexto brasileiro, "confirma a defasagem entre o cinema brasileiro e outros setores da cultura na terceira década do século",

visto que foi obra de um jovem poeta "muito mediatizada com o modernismo dos anos vinte", mas desenvolvida completamente à margem do ideário modernista dos paulistas.

Em "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento" Paulo Emílio de Salles Gomes conclui: "os modernistas ignoraram o cinema nacional, ao mesmo tempo em que os cineastas brasileiros não sabiam sequer que o modernismo existia".

Esse distanciamento entre cinema brasileiro e literatura brasileira verificava-se na área dos autores: se por um lado os escritores assim agiam os cineastas, diga-se a seu favor, sempre cortejaram a literatura. São muitas e freqüentes as tentativas de adaptação cinematográfica de obras literárias, feitas por cineastas, mas poucas as participações de escritores na criação de roteiros e diálogos de filmes.

Exemplos: "A Carne" de Júlio Ribeiro; "Lucíola" de José de Alencar; "São Jorge de Ilhéus", de Jorge Amado (no cinema, "Terra Violenta"). No segundo caso, Rachel de Queiroz, que escreveu os diálogos do clássico "O Cangaceiro", de Lima Barreto.

Desde o começo do cinema "posado" (cinema de ficção) no Brasil, os cineastas procuravam nos autores consagrados da literatura o que seria a "alma brasileira", o "conteúdo nacional", a "temática nacional" e, principalmente, a sempre controvertida "realidade brasileira". Apoiando-se na literatura, acreditavam superar as barreiras do preconceito e da extensão oficial deste, a censura. Os temas mais ousados – raciocinava-se - poderiam ser apresentados na tela, desde que já devidamente tratados por consagrados escritores...

"A idéia do cinema – diz José Carlos Avellar em "Cinema e Literatura no Brasil" – tão logo iluminou a tela se refletiu na literatura – renovou a escrita, permitiu a descoberta de novas histórias e de novos modos de narrar, que por sua vez, mais adiante, iluminaram a renovação da escrita cinematográfica".

Além de adaptações, cujos títulos originais eram anunciados como chamariz para o público que se supunha também leitor, sempre foram realizados filmes com histórias originais mas visivelmente inspirados por livros ou por escritores.

Meu primeiro filme, "Rio 40 Graus", é um caso de adaptação de obra literária não declarada. Argumento e roteiro são de minha autoria, mas é transparente a influência de Jorge Amado: os principais personagens, que conduzem todas as histórias e sub-histórias do filme, são meninos que vivem no morro, negros e pobres, bem como o olhar amadiano de "Jubiabá" e "Capitães da Areia" da cidade dividida entre ricos cínicos e pobres honestos, sobre a qual paira a nuvem vermelha da Revolução...

Ao lembrar-me de "Rio 40 Graus", sinto-me no dever de manifestar a minha gratidão aos intelectuais, a maioria escritores, pelo apoio à campanha pela liberação do filme que fora

proibido pelo Chefe de Polícia. Sob a liderança do jornalista Pompeu de Souza e com a assistência jurídica dos eminentes Evandro Lins e Silva e Victor Nunes Leal, a campanha terminou vitoriosa na Justiça.

### **Euclides da Cunha**

Quando surge esse nome, não consigo evitar a lembrança de mais uma proeza que cometi nos tempos de estudante do Colégio Presidente Roosevelt. No curso clássico, havia um professor de Português e de Literatura da língua Portuguesa que incentivava os alunos a ler os clássicos da História luso-brasileira, de Alexandre Herculano a Euclides da Cunha. "A História de Portugal" não atraía muita gente, enquanto "Os Sertões" tornou-se o preferido, especialmente o capítulo "A Luta", o que desagradava um pouco o nosso professor.

- Quem não leu o livro inteirinho, desde "A Terra" até "Últimos Dias" não pode dizer que leu "Os Sertões".

Aceitei o desafio do mestre. Fui um dos poucos a realizar a leitura completa de "Os Sertões". Tinha para me ajudar o Dicionário Enciclopédico Lello Universal, comprado em fascículos por meu pai.

Na Faculdade de Direito, filiei-me, logo no primeiro ano, a um grupo de colegas que se dedicava a estudar a obra de Euclides da Cunha e participei da romaria anual dos "euclidianos" à cidade de São José do Rio Pardo, onde aconteciam os seminários e debates sobre grandes questões nacionais.

E "Os Sertões" nunca mais saiu da minha cabeça.

Educou o olhar de forma a fazê-lo reconhecer em qualquer cena do cotidiano signos da dicotomia básica da sociedade brasileira. Serviu-me para criar o roteiro de "Rio 40 Graus". Descontado o radicalismo de primeiro filme, nele está bem evidenciado o conflito interminável entre sertão e litoral .

Como não lembrar de Canudos quando, recentemente, vimos blindados invadirem favelas, reproduzindo, ou modernizando, a "matadeira", o canhão que ameaçava os casebres de Canudos, do cimo do morro da Favela? Junto com esse humilde topônimo, reproduziu-se nas grandes cidades o modo de tratar a questão social. Impossível deixar de citar o próprio Euclides, que diz, na Nota Preliminar de "Os Sertões", que a destruição do arraial de Antônio Conselheiro "foi, na significação integral da palavra, um crime", crime - acrescenta - cometido pelos próprios brasileiros, os do "litoral" que exerceram o "papel singular de mercenários inconscientes".

O mesmo interesse por Euclides da Cunha fui encontrar na Bahia em meados dos anos 50, no grupo de jovens intelectuais liderados por Glauber Rocha. Discutia-se muito a história

de Canudos e havia uma onda artística inspirada nesse acontecimento histórico, especialmente nas artes plásticas, onde se destacavam Calazans Neto, Dante Sacaldeferri e Rogério Duarte.

Desde "Deus e o Diabo na Terra do Sol" - afirma Ismail Xavier em "Cinema Brasileiro Moderno" - é nítida a influência de um velho debate sobre as formas de consciência do oprimido. Tais preocupações, no caso de Glauber, derivam de seu diálogo com "Os Sertões", de Euclides da Cunha".

Pode-se concluir que é o livro que se encontra nos fundamentos do Cinema Novo.

Estamos na Bahia, com Euclides da Cunha e Glauber Rocha...

A cena pede a presença de Castro Alves.

É Euclides da Cunha quem o recebe com as palavras que empregou em "Castro Alves e seu Tempo", palavras que poderiam servir também para ele mesmo ser apresentado aos brasileiros:

"O aparecimento de Castro Alves, certo e oportuno, como o de todo grande homem, é, em grande parte, inexplicável. Ele não teve precursores, na sua maneira predominante. Os grandes pensamentos sociais e políticos que agitou não lhe advieram, como em geral sucede, de longas ou bem acentuadas correntes, nos agrupamentos que o rodeavam. Pertenciam generalizados à sua época. Nasciam do patrimônio comum das conquistas morais da humanidade. A sua grandeza está nisso: ele os viu antes do que os seus contemporâneos."

Habituei-me a ouvir os versos condoreiros desde os tempos em que visitava com meus pais, aos domingos, a casa do padrinho Epaminondas, no então distante Bosque da Saúde de São Paulo. Nas festas de aniversário, sempre havia um conviva para assumir o palco e declamar "O Navio Negreiro". O mesmo ritual já presenciara na casa de companheiros da Rua Genebra, no cortiço do Anhangabaú.

Não se restringia às casas dos afro-descendentes o hábito de declamar Castro Alves em festas familiares. Na família de Laurita, minha primeira mulher, o declamador era seu pai, o saudoso Professor João Gabriel Sant'Anna, ilustre genealogista e historiador, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Nos saraus lítero-musicais da Juventude Comunista, repetia-se a devoção ao poeta, muito incrementada, é bom lembrar, pela publicação de "ABC de Castro Alves", apaixonante biografia escrita por Jorge Amado.

Cultivava-se sem pudor entre os estudantes o estereótipo de ter Castro Alves, o poeta do povo, como estandarte em todas as lutas consideradas políticas, desde a defesa da meia-entrada nos cinemas até a campanha pela Defesa do Petróleo ou pela Paz no mundo. Ou nos comícios de campanhas eleitorais. Repetia-se como refrão:

*A praça é do povo...*

O Poeta dos Escravos, o romântico intelectual militante, era portanto o modelo a ser seguido. Acrescente-se a isso que a sua invejável popularidade, hoje muito diminuída, era comprovada em pesquisas acadêmicas, das quais "Leituras de Operárias", de Ecléa Bosi, foi a mais concludente.

Com tais antecedentes, não poderia recusar o convite de Rudá de Andrade para escrever e dirigir um filme de ficção com o tema "Castro Alves em São Paulo". Uma pesquisa sobre a trajetória do poeta na vida paulista foi realizada pelos seguintes especialistas: Ilka Brunhilde Laurita, professora de literatura na Universidade de São Paulo, Ricardo Maranhão, historiador, professor de História na Universidade Estadual de Campinas, José Roberto Graciano, arquiteto e urbanista; professor da Fundação Armando Álvares Penteado, Plácido de Campos Jr, professor de Produção Cinematográfica na Faculdade Alvares Penteado, Dalton de Luca, professor da Fundação Armando Álvares Penteado e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. O coordenador geral da comissão, o próprio Rudá de Andrade, cineasta, professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e, na época, diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Como consultor, o poeta, escritor e crítico de cinema Francisco de Almeida Salles e Guilherme Lisboa como produtor executivo.

O trabalho integrado das diversas áreas (História, Literatura, Arquitetura, Fotografia e Música) permitiu um rico detalhamento da pesquisa, uma vez que cada proposta apresentada por uma área exigia levantamentos e respostas das demais.

Desde a sua chegada a São Paulo, ao lado de Eugênia Câmara e acompanhado do colega Ruy Barbosa, Castro Alves enredou-se na agitada vida política da província. Era o ano de 1868, o quarto da guerra no Paraguai. O prolongamento do esforço bélico discontentava os fazendeiros de café, por causa dos impostos elevados, e aos brasileiros livres pelo recrutamento forçado de soldados para as forças armadas. O desejo de paz refletia-se no seio do partido liberal e nas páginas da imprensa ligada ao partido, ao qual pertencia o Chefe do Gabinete Ministerial, Conselheiro Zacarias de Góis.

Já na semana seguinte compõe e declama "As duas Ilhas" e "A Visão dos Mortos", em Sarau realizado no Salão do Clube Concórdia. Colabora com Eugênia Câmara na preparação da montagem de sua peça "O Gonzaga"- A Revolução de Minas", ao mesmo tempo em que produz os poemas de "Os Escravos", como "Lúcia", "Prometeu", "Vozes D'África" e os líricos "A Canção do Boêmio", "Fábula" e "O Pássaro e a Flor".

Esse conflito político mobilizava a juventude acadêmica através das lojas maçônicas, que funcionavam como verdadeiros partidos políticos clandestinos. O poeta logo ingressou na



loja América, ao lado de Ruy Barbosa, Joaquim Nabuco e do poeta satírico, rábula e ex-escravo, Luís Gama.

A crise política agravou-se em nove de junho, quando, no Parlamento, o deputado José Bonifácio, o Moço, o professor e líder dos acadêmicos, pronunciou veemente discurso para denunciar a corrupção nos negócios da guerra e propor a paz com Solano Lopez, a fim de, liberada a nação do esforço bélico, pudesse cuidar das grandes questões internas, de alta prioridade, como a questão do trabalho escravo.

Os poemas muito inspirados nos acontecimentos políticos do momento, brotaram em reuniões públicas, nos salões e teatros da cidade. As mais destacadas e ruidosas foram: a de desagravo pela queda do Gabinete Liberal em 22 de agosto, no Ateneu Paulistano, onde vibraram as estrofes de “Pedro Ivo”.

*República! Vôo ousado  
do homem feito condor!*

E, como síntese dos acontecimentos, em plena comemoração do 7 de setembro, o poeta declama “O Navio Negreiro”:

*Meu Deus! Meu Deus! Mas que bandeira é esta,  
Que impudente na gávea tripudia?!...  
Silêncio! Musa! Chora, chora tanto  
Que o pavilhão se lave no teu pranto...  
Auriverde pendão de minha terra,  
Que a brisa do Brasil beija e balança,  
Estandarte que a luz do sol encerra,  
E as promessas divinas da esperança...  
Tu, que da liberdade após a guerra,  
foste hasteado dos heróis na lança,  
antes te houvessem roto na batalha,  
que servires a um povo de mortalha.”*

Para o poeta a abolição era a questão básica da nacionalidade, acima mesmo de patriotismo guerreiro nacionalista.

A pesquisa indicou que o universo político do poeta, “o bardo que fulminou a escravidão e a injustiça”, segundo Antonio Cândido, não era formado apenas pela sua imaginação e conhecimento histórico-literário; na sua lira refletiam-se os acontecimentos dos quais foi testemunha e protagonista.

“Ele foi”- disse Jorge Amado em “ABC de Castro Alves” - “o poeta da Abolição, da República e da Liberdade, além de ter sido o mais enternecido poeta de amor”.

No lirismo de Castro Alves encontram-se os mais sublimes pensamentos de devoção à mulher. Se o poeta foi um corajoso tribuno popular com a sua arte participante, nos seus poemas líricos legou aos jovens modelos de comportamento amoroso e de respeito à personalidade feminina. Versos “de exemplar simplicidade” – disse Manuel Bandeira - que só podem ser a expressão de vivências reais desse “poeta de comício e de alcova”, conclui Lêdo Ivo.

### **Os Antecessores**

Do primeiro ocupante da cadeira nº 7, o poeta Valentim Magalhães, disse o seu sucessor, Euclides da Cunha:

“Destacara-se na faculdade de Direito de São Paulo entre companheiros que se chamavam Júlio de Castilho, Silva Jardim, Eduardo Prado, Ezequiel Freire, Raul Pompéia, Lúcio de Mendonça, Assis Brasil, Afonso Celso, Luis Murat, Julio de Mesquita, Raimundo Correia. Ora, Valentim foi a figura representativa no meio de tão dispares tendências, por isto mesmo que lhe faltou sempre uma diretriz à atividade dispersiva”.

A produção literária do Valentim foi múltipla e variada: dedicou-se à poesia, ao conto, à crônica, ao romance e ao teatro. Como diretor da revista literária “A Semana”, que além de servir à literatura, fazia propaganda do Abolicionismo e da República, tornou-se o baluarte dos jovens escritores e poetas.

A partir de 1911, a cadeira n. 7 foi ocupada por Afrânio Peixoto, escritor e médico legista, o mesmo que assinara, em 1909, o laudo cadavérico de Euclides da Cunha, seu antecessor. Além de importante contribuição à medicina legal, foi político, professor, crítico, ensaísta, romancista, historiador literário e primoroso conferencista.

Deve-se a Afrânio Peixoto a primeira edição das obras completas de Castro Alves, com minuciosas anotações, bem como uma biografia intitulada “Castro Alves, o poeta e o poema”, uma das leituras obrigatórias quando dos primeiros passos nos estudos de literatura brasileira. O site da ABL nos informa que, quando Presidente da Casa em 1923, Afrânio Peixoto promoveu, junto ao embaixador da França, Alexandre Conty, a doação pelo governo francês deste prédio, o Petit Trianon, construído para a Exposição da França no Centenário da Independência do Brasil.

Em prefácio a “Arte de Furtar e o seu Autor”, na edição comentada por Henrique Leal, Sérgio Correa da Costa caracteriza como “um monumento que enriqueceu a nossa cultura” a pesquisa de Afonso Penna Junior, à qual dedicou 20 anos de sua vida.

Ao recebê-lo na Academia Brasileira em 1948, assim se expressou Alceu Amoroso Lima:

Vosso livro é um modelo de pesquisa literária feito com grande estilo... trabalho rigoroso e impessoal... sois um pesquisador de palhetas espirituais e a pepita que restituístes ao verdadeiro dono enaltece a vossa longa vida de sábio e batalhador.

De Hermes Lima, o terceiro ocupante desta cadeira, a primeira imagem que me vem à mente é a da figura construída por Graciliano em “Memórias do Cárcere”:

Foi a pessoa mais civilizada que já vi. Naquele ambiente, onde nos movíamos meio nus, admitindo linguagem suja e desleixo, ele vestia pijama – parecia usar traje rigoroso. Amável, polido, correto de amabilidade, polidez e correção permanentes.

Jornalista, jurista, professor, ensaísta, memorialista e, sobretudo, político, fundador da Esquerda Democrática Hermes Lima foi Ministro do Trabalho, Presidente Primeiro Ministro do Conselho de Ministros, Ministro das Relações Exteriores do Governo João Goulart e, finalmente, Ministro do Supremo Tribunal Federal.

Em seu discurso de posse, Dinah Silveira de Queiroz reproduz a descrição de como vivia e trabalhava o jurista Pontes de Miranda, o quarto ocupante da cadeira n. 7, seu antecessor:

É um ambiente de artista que conduz a uma biblioteca de 70 mil volumes, do direito mundial e ciências matemáticas, físicas, biológicas, antropológicas e sociológicas, distribuída em dois pavimentos, nos quais, o mestre circula lepidamente, sem dificuldades.

Na sua obra imensa, destaca-se a bibliografia jurídica, de espírito múltiplo: concepção científica do direito, progresso científico, liberdade, humanismo, visão poética, antitotalitarismo, senso de democracia, inspiração filosófica, preocupação ética.

A segunda mulher a ser aceita pela Academia, a autora de Floradas Na Serra, A Muralha, Eles herdarão a Terra, Dinah Silveira de Queiroz, foi recebida pelo acadêmico Raymundo Magalhães Junior com estas palavras:

Impressiona a qualquer observador atento a multiplicidade de vossa obra, a variedade de vossa inventiva, a segurança com que passais destramente de um a outro gênero, do conto ao romance, da crônica à biografia, da literatura infantil ao teatro, da recriação do nosso passado histórico às projeções futurológicas da ficção científica e aos temas religiosos, na reinterpretção da vida de Cristo.

Ela havia registrado em seu discurso de posse que:

O destino, aliado a meus confrades, permitiu-me que eu fosse o sétimo ocupante da cadeira número sete, neste dia sete (ela tomou posse no dia 7 de abril de 1981), e que por uma

dessas incríveis e misteriosas destinações chegasse aqui trazendo o próprio nome de Castro Alves, pois pela lei assim me chamo.

(Dinah Silveira de Queiroz referia-se ao fato de estar casada com o escritor e diplomata, Dario de Castro Alves).

Senhores acadêmicos, senhoras acadêmicas, meus amigos:

Sinto também algo “incrível” e “misterioso” nos caminhos que me conduziram até aqui para ganhar o privilégio da imortalidade acadêmica. Mas, se me fazem sentir quase um predestinado a flutuar na glória machadiana, a que honra, ..., consola e eleva, me trazem também a lembrança de que estou assumindo o compromisso de honrar a cadeira n. 7, tal como o fez o ilustre historiador, escritor e diplomata Sérgio Corrêa da Costa, meu proeminente antecessor.

Em seu discurso de posse, ele apontou, como “denominador comum”, no patrono e nos sete acadêmicos que o antecederam na cadeira n. 7, “um traço vigoroso de nacionalismo, de exaltação da terra e do homem, de amor romântico pelo Brasil, de afirmação do singular destino brasileiro.”

Como historiador, combinou essas características com a racionalidade do pesquisador desde o início de sua “longuíssima carreira” diplomática, quando foi designado para cuidar do precioso arquivo histórico do Itamaraty. Segundo revela no capítulo inicial de “Brasil, Segredo de Estado, deparou-se naquela ocasião com “avenidas de estantes de metal abarrotadas, de alto a baixo, de embrulhos de papel pardo, cuidadosamente alinhados. No lugar de fichários, livros de registros, cadastros, apenas etiquetas com três tipos de classificações: “Vários”, “Diversos” e “Miscelânea”.

Graças ao imenso apetite de trabalho dos seus 20 anos, dedicou-se a classificar os documentos acumulados há séculos. Identificou e reconstituiu o chamado Arquivo Militar de Lisboa, esquecido no Brasil por D. João VI e considerado perdido; reuniu mais de 300 cartas do marquês de Pombal, documentos devolvidos a Portugal por proposta sua; reconstituiu o arquivo do Conselho de Estado da monarquia, o que resultou em seu primeiro trabalho histórico, publicado sob o título “Pareceres do Conselho de Estado e do Consultor do Ministério dos Negócios Estrangeiros – 1842 – 1889”; encontrou a documentação inédita que proporcionou a elaboração de seu livro de estréia, “As Quatro Coroas de D. Pedro I”, seguido de “Dom Pedro e Metternich”, Traços de Uma Guerra Diplomática”, “A Diplomacia Brasileira na Questão de Letícia”, “A Diplomacia do Marechal: a intervenção estrangeira na Revolta da Armada”, em que desvenda a figura enigmática de Floriano Peixoto.

Segue-se um livro originalíssimo, “Palavras sem Fronteiras”, um livro de lingüística cujo autor não é um lingüista, mas antes um humanista, e um humanista do seu século – afirma Maurice Drouon, da Academia Francesa, no prefácio dessa obra que qualificou de “inteiramente original.”

Após a aposentadoria como Embaixador, Sérgio Corrêa da Costa mergulhou no vasto material de arquivo acumulado, para escrever “Brasil, Segredo de Estado, uma incursão descontraída pela história do país”. Original e descontraído, esse livro apresenta novas versões e revelações surpreendentes para acontecimentos históricos.

No prefácio, o ilustre confrade Eduardo Portella conclui:

“Brasil, Segredo de Estado” concilia, de maneira exemplar, a veracidade da documentação (history) com a versatilidade do estilo narrativo (story). A história narrada jamais avilta a história acontecida. Pode e costuma ilumina-la, torna-la mais fascinante e convincente. Os grandes escritores sempre foram admiráveis narradores, que escreveram identificando e criando o discurso da história. É o que ocorre quando o historiador dispõe de elevada ética, solidez argumentativa, prosa fluente no melhor registro ensaístico – como é o caso de Sérgio Corrêa da Costa”.

Somente alguém possuído por um “amor romântico” por seu país teria ousado viver a aventura da mocidade que resultou, “no ocaso da vida”, a “Crônica de Uma Guerra Secreta”, livro que focaliza a presença do nazismo na América, durante e após a II Guerra Mundial.

A aventura, que conservou em segredo absoluto, até mesmo de seus familiares, aconteceu nos tempos de Perón e Evita. Conseguiu penetrar nos recintos mais vigiados do Arquivo Nacional Argentino e fotografar documentos ultra-secretos, altamente comprometedores do governo argentino. Isso aconteceu, fez questão de salientar em entrevista por ocasião do lançamento do livro, “muito antes de James Bond nos ter ensinado o caminho”.

Na mesma entrevista, explica que preferiu chamar o ensaio de crônica, porque gostaria de juntar a evocação de experiências pessoais ao resultado de pesquisas sobre a penetração nazista no continente.

“Reflete também – continua – minha preocupação com o desconhecimento da nossa mocidade sobre os riscos que rondaram o país na década de quarenta”.

A elaboração do livro custou-lhe imenso esforço, “que foi reviver aquela experiência no panorama da guerra secreta que se travou naqueles anos e da qual não extraímos ainda as lições que pode nos oferecer”.

Quais são essas lições?

"A mais importante – legou-nos Sérgio Corrêa da Costa - é a de que não se pode brincar com a democracia. Nela se encontra a vocação legítima do Brasil”.

“Não há segredo para a História” – advertiu.

Gostaria de homenagear na pessoa de Sérgio Corrêa da Costa, pelo seu histórico nas fileiras do Itamarati, a figura do diplomata brasileiro, aquele profissional de altas e complexas qualidades que se ocupa do Brasil no Brasil e fora do Brasil, na política, na economia e na cultura.

Muito Obrigado.

Quantas figuras ilustres das fileiras do Itamarati, no trânsito de suas ocupações rotineiras, se dedicaram a expandir as fronteiras do país através das imagens cinematográficas brasileiras, aproximando a nossa cultura dos povos mais distantes.

Foi através desses embaixadores que chegamos com nossos filmes aos principais festivais de cinema e pudemos dialogar em igualdade de condições com as diferentes linguagens cinematográficas de tantos países em todo o mundo.

Devemos a dedicação de tantos deles, que se torna difícil enumerá-los, mas não podemos esquecer de Raul de Sá Barbosa, Vinícius de Moraes, de Arnaldo Carrilho, do Wladimir Murinho, Vera Pedrosa, Antonio Houaiss, Celso Amorim e tantos outros que, no anonimato de suas funções, ajudaram a difundir pelo mundo a língua falada do povo brasileiro.

Muito obrigado.

## ANEXO 2

REVISTA DO NESEF FILOSOFIA E ENSINO. CURITIBA. ISSN 2317-1332

## SEÇÃO ESPECIAL - ENTREVISTA SUZANA AMARAL: UMA VIDA COM O CINEMA

Flavia Amaral Rezende<sup>33</sup>  
 Claudia Rezende Minerbo  
 Anamaria Amaral Rezende Galeotti  
 Adriana Amaral Rezende

Em sua lápide estará escrito:  
 She should have died hereafter.  
 There would have been a time for such a word.  
 Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow, (William Shakespeare, HAMLET)  
 Vou morrer no set de cinema. (SUZANA AMARAL)

**Editorial NESEF-UFPR: Suzana, conte-nos um pouco sobre sua trajetória formativa antes de fazer cinema. Como surgiu o interesse pela sétima arte e quais foram os caminhos formativos que levaram você a se tornar uma diretora de Cinema?**

Eu sou de uma natureza transgressora. Num determinado momento da minha vida resolvi dar uma guinada e buscar algo que estava instalado dentro de mim desde a infância e adolescência, que era o cinema. Eu sempre gostei de literatura e escrevia poesia e contos em meio a uma agitação doméstica de nove filhos! Um dia, caminhando pelas ruas de São Paulo, vi que estavam abertas as inscrições de um curso de cinema e televisão na FAAP. Fiz o vestibular e entrei. No primeiro ano do curso tive professores excelentes como Vilém Flusser, um grande personagem que me fez crescer existencialmente, e o Barbosa, professor de estruturas literárias. Mas como era um curso muito caro, decidi prestar outro vestibular de Cinema e TV na USP, em 1968. Ao me formar, fui trabalhar na TV Cultura por três anos como repórter de rua do telejornal, fazendo programas especiais. Em 1975, quando Herzog foi preso e assassinado, decidi que queria fazer ficção. Foi quando fui fazer Mestrado em Cinema, na New York University. Meu trabalho de mestrado, realizado durante os anos de 1976 e 1978, foi um filme importantíssimo em minha carreira sobre a organização das mulheres na periferia de São Paulo. O Minha Vida Nossa Luta foi um documentário participativo. Ao voltar de Nova Iorque queria fazer uma história sobre um menino da periferia. Ao buscá-lo, encontrei Iracema Costa que, sozinha, já dava um filme: ela montou uma creche num galpão com bancos de uma perua velha e o trabalho que ela fazia, sem ajuda nenhuma, era de grande valia e interesse da comunidade. Este documentário ganhou o Festival de Brasília e o Prêmio de Oberhausen. Dez anos depois, voltei à periferia e fiz Iracema Dez anos depois. Iracema foi muito danada: dei duas cópias e um projetor e ela saiu fazendo projeções em todos os prédios para sensibilizar e pedir a colaboração para montar creches. Este filme está na raiz do Movimento de Creches de São Paulo. Sempre achei que Cinema não faz revolução. Se você quer fazer revolução, você deve comprar uma metralhadora.

<sup>33</sup> A entrevista com Suzana Amaral foi realizada e mediada por suas filhas, a Profa. Dra. Flavia Amaral Rezende, Claudia Rezende Minerbo, Profa. Dra. Anamaria Amaral Rezende Galeotti e Adriana Amaral Rezende a pedido da Coordenação Editorial da Edição Especial de Cinema, Filosofia e Educação da Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre Ensino de Filosofia - NESEF - da Universidade Federal do Paraná do segundo semestre de 2018, com coordenação dos professores Dr. Geraldo Balduino Horn e Me. Alessandro Reina. Nossa eterna gratidão à Suzana e as suas filhas que se empenharam na tarefa de trazer esta entrevista até todos os nossos leitores!

Mas o Cinema contribui, e, no caso das creches o documentário foi o estopim. Sinto-me orgulhosa de ter sido um incentivo ao trabalho que Iracema fazia. No início do filme Dez anos depois, Iracema desce de uma perua Kombi, ao contrário do anterior, que inicia com ela carregando um balde. Havia uma creche maravilhosa. Cinematograficamente, os documentários que realizei antes de minha estada em Nova Iorque mereceriam nota 4. Eram expositivos, com uma técnica muito pobre: a de colocar uma narração em off e depois enfeitar com imagem. O documentário tem sempre um ponto de vista, e deve mostrar o assunto de forma participante onde as pessoas são partícipes e contribuem para a compreensão do assunto. Você tem que dar voz. Nos Estados Unidos, eu percebi que os nossos documentários eram velhos, resultado do tempo de câmaras pesadas e do som intransportável. Por isso, tudo era feito e narrado em estúdio. Quando a técnica muda, a estética também muda: as câmaras leves permitiam gravar as vozes das pessoas, permitindo a sua participação. Assim, Minha Vida Nossa Luta foi um dos primeiros, junto com [Pedro] Farkas e [João] Batista [de Andrade] entre outros, sendo os pioneiros em documentários participativos.

**Editorial NESEF-UFPR: Qual é a representatividade do sucesso de "A Hora da Estrela" (1985), seu primeiro longa em sua carreira? Dentre seus filmes, qual deles você considera o projeto mais consistente do ponto de vista estético- cinematográfico?**

Cada filme é cada filme. Todos eles guardam uma coerência interna estética- cinematográfica particular. Desde o início, o meu fazer cinema com A Hora da Estrela, Hotel Atlântico, passando por Uma Vida em Segredo, são transmutações.

A Hora da Estrela recebeu muitos prêmios, tanto nacionais quanto internacionais: doze prêmios no Festival de Brasília; o Urso de Prata de melhor atriz, para Marcélia Cartaxo no Festival de Berlim; prêmio no Festival de Havana; participações e prêmios em festivais europeus, asiáticos e latino-americanos, além da condecoração com a Ordem do Rio Branco, em 1990, pela contribuição do filme à divulgação do Brasil no exterior.

A representatividade de A Hora da Estrela está diretamente ligada à sua materialidade. Tudo começa pela escolha da obra. Na NYU (New York University), tive um professor de roteiro que nos orientava dizendo que, para adaptar, nunca procure um livro grande, mas um livro fininho para fazer uma recriação da obra, que é mais do que resumir a narrativa. Procure um livro cujo espírito pode ser analisado por você.

Desde adolescente gostava de Clarisse Lispector. Seus livros eram misteriosos, eu me identificava com eles. Fui na biblioteca da NYU, que tem uma bela coleção de literatura brasileira, e, com o dedo, achei o mais fininho. A Hora da Estrela foi um filme que saltou da prateleira para minhas mãos. Ao ler, saquei que Macabéa é a metáfora do Brasil, pois fora do Brasil, você descobre o Brasil.

Eu não adapto obras literárias, eu as transmuta. Eu transformo o livro depois de uma análise profunda, quando vou ao cerne do livro, ao coração do livro, no subtexto. Eu entro no espírito do livro e de seus fatos mais importantes. Eu faço uma recriação. Não tenho respeito nem escrúpulo algum. Sempre deu certo, em todos os meus filmes. Clarisse dizia: o que importa não são as palavras, é o que está atrás das palavras. Junto com meu extrato íntimo, faço uma simbiose entre mim e o autor. Assim nasce a transmutação, ou seja, meu filme.



Os atores, por exemplo, são a porcelana do set de filmagem. Eles têm de entrar no espírito do livro, de cada personagem. A emoção deles é fabricada na hora. Eles têm de se encontrar com o personagem para vomitar a verdade. Meus atores não decoram roteiro, apenas lêem os livros. Marcélia Cartaxo dormiu 90 dias com a mesma camisola de tecido de saco, sem poder lavá-la, para entrar no espírito da Macabéa. A camisola veio cheia de Paraíba. A atriz ficou segura. Deixa de ser Marcélia para ser Macabéa. No momento da filmagem, os atores precisam ser preservados, respeitados. Sempre aviso: “Não conversem com eles, não os incomodem.”

Todos os atores e atrizes com quem trabalhei tiveram a mesma direção de ator. O resultado foi unânime: o público mostrou que todos temos uma Macabéa dentro de nós.

Já o filme *Hotel Atlântico*, lançado em 2009, fez parte do Masters Program no Festival de Toronto-Canadá, com os melhores diretores do mundo. Entre eles, o dinamarquês Lars von Trier, o francês Alain Resnais, o português Manoel Oliveira e o norte americano Coppola. Não era um festival de premiação. Fui convidada a participar do Masters Program, que foi um grande reconhecimento de que eu faço um bom cinema, que sei fazer cinema, que lido com a linguagem de cinema bem, que dirijo bem meus atores e que o filme é bom.

Em o *Hotel Atlântico* eu estava diferente: fiz mergulhada num sentimento de que queria fazer, mas não medi as consequências. Fiz para manter a coerência do absurdo que queria fazer. A mudança da temática me agradou absurdamente. Não dá para explicar.

O filme pode não ter sucesso comercial, mas no exterior ainda está sendo muito assistido.

**Editorial NESEF-UFPR: Quais foram as mudanças mais significativas em termos de concepção de cinema e em sua mise-en-scène desde "A Hora da Estrela (1985)" até "Hotel Atlântico (2009)"?**

Cinema é complexo, apesar de cada história ser uma história. Uma Vida em Segredo [de Autran Dourado] - que está entre *A Hora da estrela* e *Hotel Atlântico* [ de João Gilberto Noll ] - é uma versão rural da Macabéa. As duas tem problemas de comunicação: não sabem se comunicar com o ambiente novo. São pessoas desterradas, que chegam em algum lugar e não tem o código do ambiente. Sem código não vão a lugar algum, não são alguém. Não podemos impor códigos a outros: que importa dinheiro a Biela se ela não sabe chegar na esquina? Cada um tem o seu Tao, o seu caminho. O caminho da Biela era um e seria um ato desrespeitoso impor a ela códigos e caminhos diferentes. Impor é exigir de mim que eu seja alguém que não sou. Não sou eu nesta circunstância que você tenta me impor! Você tem que evoluir por você, ser você na medida que você é. Conforme você se conhece, pode se alterar e você estará preparada para assumir outro mundo. Não adianta ensinar a ler ou a ir ao teatro se a pessoa não tem base para isso. As pessoas têm de ir, à medida que elas vão. Isso é respeito. Um dos temas que me atrai, como budista, é que cada um tem um caminho. É preciso ser, depois que você é você pode ter e fazer, mas você tem que ser. Por isso os meus atores devem possuir uma certa qualidade fílmica: uma coisa depois da outra... um mistério. Se a pessoa tem essa qualidade eu faço qualquer um virar ator.

REVISTA DO NESEF FILOSOFIA E ENSINO. CURITIBA. ISSN 2317-1332

Já em *Hotel Atlântico*, eu queria algo difícil. Eu queria transgredir. É um filme estranho, no universo masculino. Eu queria enfrentar o absurdo, assumir o absurdo até o final. O ator não tem nome, não sabe de onde ele vem e nem para onde vai. O filme começa quando o ator não

tem começo, está perdido, indo para um lugar sem objetivo. Tudo que havia no livro de esclarecedor, eu coloquei de lado. Isso porque tinha de permanecer o difícil. Personagens estranhas, locações estranhas, atitudes estranhas, roupas esquisitas, pessoas estranhas. O “estranhismo” era minha busca. O filme faz muito sucesso no exterior.

Continua a ser a câmara, a luz e a ação. Continuo a fazer o que é bom para o filme. “Um quero dizer” da Suzana e da história. É uma transmutação. A palavra chave é transmutar.

**Editorial NESEF-UFPR: Você acredita que o cinema nacional possui uma identidade própria ou ainda somos reféns da proposição estética estrangeira na forma de como fazemos filmes?**

Cinema Brasileiro tem uma identidade que nasce com o Cinema Novo e vai amadurecendo com diferentes estéticas: comercial e não comercial.

Mas falta coragem no cinema brasileiro. As pessoas só pensam em sucesso garantido. As pessoas não fazem questão de ousar, de aprender, de falar para a alma das pessoas. Falta fidelidade a si mesmo. Falta Ser. Se a pessoa não sabe ousar, não há nada a fazer. Falta ser com “S” maiúsculo.

**Editorial NESEF-UFPR: Quais as grandes dificuldades para se fazer cinema no Brasil? Existe uma possibilidade de conseguirmos projetar os filmes brasileiros tanto em território nacional como em território estrangeiro?**

Sem dúvida, a questão econômica é a que mais pesa. Os investidores não consideram o cinema como algo rentável no Brasil. Durante anos tivemos a presença do Estado, da Embrafilme, para apoiar a indústria do cinema. Foram poucas as vezes que tivemos investimentos de grande porte no cinema brasileiro. Lamentavelmente, o cinema no Brasil está posto à margem. Sou ainda uma das poucas que ainda tem programado uma filmagem. Se não fosse pelo baixo interesse em investir no cinema brasileiro, eu teria feito um filme por ano. Apesar de tudo, os filmes brasileiros de boa qualidade conseguem se projetar no exterior.

**Editorial NESEF-UFPR: Muitos consideram os seus filmes filosóficos. Como você avalia esta afirmação? Há em seus filmes uma abordagem filosófica ou seria apenas a visão da crítica de cinema?**

Não penso em filosofar ao fazer cinema. A história de Clarisse - de Noll ou de Dourado - é transmutada através de mim para o cinema.

Eu faço cinema que, talvez, dê para fazer Filosofia. As pessoas que comentem o que vale a pena refletir. Eu penso uma certa realidade e faço o filme. A realidade real é uma, a realidade fílmica é outra. A verdade só é uma verdade se encarada de maneira séria e condizente com a realidade: a realidade fílmica. O cinema produz realidade, a realidade fílmica. A câmara é o maior amigo e nosso maior inimigo: não escapa o detalhe. A lente revela coisas que meus

Revista do NESEF Filosofia e Ensino. Educação Filosófica no contexto das políticas públicas educacionais

olhos não vêem. Uma verdade em 24 quadros por segundo, que se perdeu com as novas tecnologias.

Agora existe a imagem. A mágica do cinema se esvaiu. Agora temos o vídeo. Uma linguagem dopo cinema. Um pós-cinema. Hoje o cinema existe, mas não existe. O processo do fazer cinematográfico se perdeu. Existiu o cinema mudo, depois o cinema, e depois o cinema digital.

Hoje existe o registro cinematográfico feito em vídeo e que nós tratamos como cinema, mas não é o cinema. É o pós-cinema. Podemos pensar em fazer a filosofia do pós-cinema, que é o que vemos hoje na televisão. O Cinema virou vídeo digital. O processo de fazer do vídeo digital deturpa e modifica o que era o fazer cinema.

**Editorial NESEF-UFPR: Você teve um trabalho intenso no extinto programa Câmera aberta da TV Cultura. Como você avalia este trabalho e quais foram os principais frutos de sua dedicação neste projeto?**

Foram 15 anos e cerca de 50 programas de documentários, especiais, filmes, curtas medias, propagandas, dos mais variados temas, num momento conturbado no Brasil. Mas do ponto de vista estético como já disse acima, eu fazia de forma cinematograficamente equivocada antes do mestrado na NYU, por isso que fiz o documentário Minha Viva, Nossa Luta para dar voz a quem não tem.

**Editorial NESEF-UFPR: Para finalizar, gostaríamos de saber se existe algum projeto seu em andamento ou quem sabe no horizonte, ou quais são seus planos dentro do cinema neste momento.**

O Caso Morel [de Rubem Fonseca] está em andamento. Ele foi um projeto que demorou a decolar. Um roteiro escrito inicialmente com Patrícia Melo, com um roteiro instigante nos anos 90. Naquela época, a então produtora levantou dinheiro suficiente e entramos em pré-produção. Com a cenografia de Clóvis Bueno, íamos filmar no mesmo estúdio onde rodava Central do Brasil. Porém, uma semana antes das filmagens, os cheques começaram a voltar e tivemos de interromper.

Agora, em 2018, o projeto do Caso Morel está a todo vapor, levado por uma produtora séria, de São Paulo, e conseguimos quase todos os recursos necessários. É uma história atual sobre a impunidade, que envolve as camadas sociais abastadas e podres, que se safam pela condição econômica. Esteticamente, fui atraída pela estrutura do livro de Noll, que proporciona uma forma muito intrigante e não linear.

Vou filmar no Rio de Janeiro e em São Paulo, a partir de outubro, durante cerca de três meses. A escolha dos autores foi pura intuição. Não faço teste, não é bom para os atores. A minha intuição está ligada à minha visão da história.

Estou, como sempre, “entesada” para fazer cinema. Sempre.

Suzana Amaral<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Nossa entrevistada, Suzana Amaral, é cineasta e roteirista brasileira. Formada em Cinema pela Escola de Comunicação e Artes da USP fez mestrado em direção de cinema na New York University. Tem uma longa história de relação com o cinema, diretora de longas como A hora da Estrela (1985), Uma vida em Segredo (2001) e Hotel Atlântico (2009), é também autora de diversos curta metragens, documentários e em trabalhos de direção na TV. Porém, uma nota de rodapé não seria suficiente para definir a importância de seu trabalho, quiçá um livro. A melhor definição poderia ser construída pelo próprio espectador através da percepção e valor estético inestimável de suas obras no cinema.



Atualmente é possível encontrar no Youtube uma versão restaurada do filme. Com recursos captados pela Lei Rouanet, uma equipe do Labo Cine, dirigida por Francisco Sérgio Moreira se dedicou entre julho de 2008 e setembro de 2009 a restaurar o filme original. Nesta versão disponível na plataforma online, somos informados que a obra foi indicada para representar o Brasil na premiação do Oscar de 1986. Além deste informe, também podemos tomar conhecimento de todas as premiações recebidas por esta produção. Acreditamos que estas informações sejam úteis para registrar o fato de que a despeito do grande interesse que a literatura brasileira desperta em cineastas, nem sempre essas obras são de fácil acesso, sobretudo aquelas que foram realizadas em formatos anteriores ao DVD, dificultando o acesso de pesquisadores que queiram desenvolver pesquisas como esta.