

## MACABÉIA LISPECTOR AMARAL - Sim, senhor!

Aurélio Gonçalves de LACERDA<sup>1</sup>

Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte.

(Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*)

**RESUMO:** Produzido em 1985, o Filme *A Hora da Estrela* é o primeiro longa-metragem de Suzana Amaral. Reconhecido pela crítica como uma das melhores adaptações da obra de Clarice Lispector para o cinema, o Filme conquistou muitos prêmios como o do Festival de Brasília, no mesmo ano de sua produção, levando nove dos onze Candangos, dentre eles – o de melhor direção, melhor roteiro, melhor atriz, melhor ator, melhor fotografia. Premiado também no Festival de Berlim, com a melhor atriz, e no de Havana, com o Coral Negro, prêmio máximo. A história de Macabéa, a mulher nordestina/sertaneja, migrante de Alagoas para o Rio de Janeiro, migra das páginas do romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, para a tela de Suzana Amaral e, daí para o mundo. História pungente, trágica, patética, põe em questão o sentido da existência humana, a dilaceração do ser humano submetido às engrenagens das cidades grandes desumanizados. Irônica, a obra de Clarice levada ao cinema constitui-se em alegoria da saga da vida e da morte dos filhos de uma “resistente raça anã e teimosa”, ou seja, dos “humilhados e ofendidos”.

**Palavras Chave:** literatura, cinema, narrativa, discurso, Clarice Lispector.

O filme *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral, baseado no romance homônimo de Clarice Lispector, inscreve-se no rol dos filmes produzidos a partir de adaptações de obras literárias para o cinema. Embora se trate de processo usual e mundialmente aceito, esta prática provoca discussões, quando não discordâncias e resistências.

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal da Bahia

Assim, uma das primeiras questões que se impõe nesse comércio intersemiótico, neste diálogo entre formas artísticas ou discursivas diferenciadas, é a do inevitável processo de perda e ganho. O que ganha e o que perde a obra literária, ao ser adaptada para o cinema ou para a televisão? A pergunta já nos dirige para o fato de que estamos diante de dois gêneros discursivos diferentes: o literário, essencialmente verbal e o cinematográfico, predominantemente visual.

Contudo, desde logo, tenha-se em mente, que o texto literário encerra em si mesmo, através da linguagem verbal, ao lançar mão dos processos narrativos e descritivos, imagens visivas facilmente conversíveis em imagens televisivas, assim como o discurso fílmico não dispensa, como suporte, a linguagem verbal presente nas falas das personagens; daí ser o cinema uma forma mista de arte, por utilizar-se da imagem, do som e do movimento.

Esse modo, a adaptação de obras literárias tem-se mostrado perfeitamente viável, visto que romance e cinema sempre estiveram em estreita aproximação, porquanto são narrativas e têm sua origem na épica. E dado o enorme poder de alcance dos meios de comunicação de massa no panorama contemporâneo, é mais provável que o espectador comum conheça primeiramente a telenovela, o vídeo, o filme antes mesmo de haver tido a oportunidade de ler o livro que lhe deu origem. Neste caso, a tendência natural do espectador desse produto audiovisual será buscar no texto escrito – o livro - os elementos que teceram o produto audiovisual. Entretanto o oposto também se dá e, como lembra Hohlfeldt, “o espectador que tenha lido um texto literário, ao vê-lo projetado na tela, não escapa a uma certa frustração, quando não reconhece, naquela transposição, a imagem esperada.”<sup>1</sup>. E quase sempre um reconhecimento integral torna-se impossível.

Mas não é apenas o espectador comum que se acha sujeito a frustrar-se perante a transposição para a tela de uma obra literária de sua predileção. Alguns escritores não aceitam alterações substanciais na forma e no sentido que tencionaram imprimir em seus textos. O escritor Ariano Suassuna resistiu por longo período de tempo às tentativas da TV Globo de adaptar suas obras para a telenovela, por achar que tal adaptação acarretaria a descaracterização da obra literária. João Ubaldo Ribeiro não reconheceu o seu romance *O Sorriso do Lagarto*, na versão levada à televisão.

Diversamente desses autores, talvez seja Jorge Amado o escritor que tenha nutrido uma maior abertura e compreensão em relação aos processos de adaptação de seus romances para a televisão ou para o cinema. Em relação ao filme de Bruno Barreto, afirmou Jorge Amado:

Falando como mero espectador, o filme da Metro baseado em meu romance destina-se a sucesso certo junto ao público brasileiro e estrangeiro. Conta para isso com valores seguros: a direção de um jovem cineasta de renome internacional, Bruno Barreto; Sônia Braga e Marcello Mastroiani estão entre as maiores estrelas do cinema mundial e vivem de forma esplêndida as figuras de Gabriela e Nacib, apoiados por uma equipe de atores de primeiríssima ordem; a fotografia maravilhosa é do famosíssimo Carlo de Palma; e a música de Tom Jobim, interpretada por Gal Costa, é outro ponto alto; a cidade de Paraty é um deslumbramento. Tudo isso reunido me leva a crer numa bela carreira para o filme.<sup>i</sup>

Devemos assinalar que Jorge Amado coloca-se diante da produção cinematográfica não como o autor do livro – o romance *Gabriela Cravo e Canela* – mas como espectador da película enquanto outra forma de arte, como outra modalidade de linguagem e como produto destinado ao sucesso de grande público. A literatura, diferentemente do cinema, exige do leitor/fruidor um paciente e acurado esforço de imaginação, em seu ato solitário de construção de imagens visuais a partir do que é posto e sugerido pela linguagem, pela palavra.

É de se esperar, portanto, que ao se transpor o conteúdo de uma modalidade artístico-cultural para outra — como no caso da adaptação de obras literárias para o cinema — haja alterações no conteúdo e estrutura em relação ao texto-fonte, principalmente se se levar em conta o tipo de público. Assim, diferentemente do texto literário, o filme resulta de um processo de criação coletivo. Longe de corresponder a uma obra concebida e executada por um só autor, em sua produção estão sempre envolvidos muitos olhares: do roteirista, diretor, atores, câmera, montador, figurinistas, músicos, iluminadores, todos decisivos para a composição do produto final. Da mesma forma, não se deve olvidar, quando se coteja a produção literária com a cinematográfica, o custo de produção do filme, geralmente assumido por empresários ou órgãos oficiais, que esperam um retorno de seus investimentos.<sup>ii</sup>

Assim, embora o cinema, como já foi dito, mantenha um estreito diálogo com outras formas de expressão, como a música e a pintura, é sem dúvida com a literatura que ele guarda uma ligação mais estreita, por meio do viés narrativo comum a ambos. E talvez seja esse parentesco tão próximo que os leve a uma relação simultaneamente de aproximação e estranhamento.

Sobre a obra de Clarice Lispector, têm-se debruçado historiadores, teóricos e críticos da literatura e a sua ficção tem sido vista como “egótica”, “suprapessoal”, “intimista” e “experimental”. Entretanto, a crítica mais especializada vem situando a obra clariciana em três grandes linhas da tradição literária ocidental: a da narrativa lírica; a da tradição filosófico/fenomenológica/existencialista e a da tradição dita feminista; daí as aproximações do conjunto de sua obra com autores como Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Hermann Hesse, James Joyce, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jorge Luis Borges, Alain Robbe-Grillet, Hélène Cixous, Margareth Atwood, Flanery O’Connor, entre outros.

No Brasil, a obra clariciana é costumeiramente associada a autores como Osman Lins, Lúcio Cardoso, Autran Dourado, mas não se pode negar as suas raízes em Machado de Assis e em Graciliano Ramos.

Diz-nos Luciana Stegagno Picchio que “O pólo de Clarice é sempre e só aquela fronteira indefinível da alma (**anima** feminina **versus animus** masculino, como querem os teósofos e os ocultistas), em que vida e morte, Deus e eu, tudo e nada, mas também angústia e prazer, alma e corpo, espírito e carne, tocam-se, fundem-se e são uno, indivisível ainda que inexprimível; e onde, justamente na tentativa de não extravasar, de não aquarelar áreas que só o signo avaro e exato pode definir, a palavra deve fazer-se termo rigoroso, expressão cautelosa”.<sup>iii</sup>

Após essas palavras introdutórias, vamos ao romance e ao filme, objetos de nossas reflexões. *A Hora da Estrela*<sup>iv</sup> - deixemos de lado se se trata de um romance ou de uma novela – vem à luz em 1977, alguns meses antes da morte de sua autora, aos 53 anos de idade. É a sua última obra publicada em vida, despertando, pela sua temática, construção de personagens e reflexões sobre a linguagem e sobre o fazer literário,

intenso interesse da crítica e, logo no mesmo ano, o interesse da indústria cinematográfica, embora o filme somente tenha sido produzido em 1985.

O romance estrutura-se, organiza-se internamente, por meio de estratégias complexas e inovadoras. Primeiramente, antes de iniciar-se a narrativa propriamente dita – estória, enredo, trama, configuração de espaço e tempo e construção de personagens – instaura-se um autor, uma voz masculina que, entre parênteses se desmascara: (Na verdade Clarice Lispector). Tal estratégia já nos aponta para o fato de que a narrativa comporta múltiplas vozes: - a voz da escritora e a voz da sua máscara, o autor/narrador – por ela criado. Com sua *persona*, Rodrigo, Clarice compartilha os três grandes movimentos constitutivos da narrativa: o do discurso sobre a impotência da linguagem para dizer, para produzir sentido; o do esforço, das dificuldades, limitações e hesitações do autor/narrador para conceber, arquitetar e construir a personagem e sua história; e o discurso das personagens.

Mas, ao nomear os primeiros sujeitos a que dedica a obra, a autora evoca, a um só tempo, a música, o amor e a sua personagem preferencial – a morte – realidade para a qual será criada, como sopro de vida, a protagonista Macabéa. “Pois que dedico essa coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós”. Em seguida altera a forma da enunciação, ao invés de dedico a(o), enuncia: “dedico-me a cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue”. Não estaria Clarice, sob a máscara do narrador, dedicando a obra ao seu povo de origem – o povo judeu? – Já que nascida de pais judeus, na Europa Oriental, migra para o Brasil, aos dois meses de idade, fixando-se no Nordeste - Recife depois Maceió - durante toda a sua infância; aí conhecendo e vivendo a pobreza, quando se transfere para o Rio de Janeiro, por volta dos doze anos de idade. Elege, então, a autora, em *A Hora da Estrela*, espaços e personagens alusivos ao Nordeste/Sertão e ao Rio de Janeiro, fazendo do percurso de Macabéa uma imagem do seu próprio percurso de mulher migrante, em diáspora, tangida para longe de sua terra e de sua gente: “Dedico-me à saudade de minha antiga pobreza, quando tudo era mais sóbrio e digno e eu nunca havia comido lagosta”.

Não basta a referência ao sangue, centro da vida judaica, é visível a alusão ao Gênesis, primeiro livro da Bíblia, na primeira frase do romance: “Tudo no mundo

começou com um sim”. E mesmo ao Evangelho de São João: “No princípio era o Verbo...”. Entretanto é o nome da personagem que carrega a maior significação de sua origem judaica – Macabéa - referência direta aos Macabeus, os zelotas que resistiram ao poder dominante dos Gregos cujo rei Antiochus Epifanes, entre 175-134 a.C, dessacralizou o Templo no Monte Sion, proibiu a leitura da Torá (Bíblia), impondo o politeísmo grego sobre o monoteísmo hebraico. “Era a fidelidade dos mártires teimosos, a coragem dos Macabeus que salvaram para os judeus e para a humanidade o princípio do monoteísmo”, pois resistiram às leis do deus Zeus Olímpico para se manterem fiéis à Lei de Moisés.<sup>v</sup>

Macabéa depara-se com um namorado justamente de nome Olímpico de Jesus, também nordestino, mas corrompido e corruptor, ladrão e assassino, cujo desejo maior é ser rico, poderoso, deputado e ter todos os dentes de ouro – alusão ao bezerro de ouro.

Uma outra estratégia narrativa é, em forma de poema, a de inventariar treze possibilidades de títulos para o romance, sendo que, entre o quarto e o sexto título, encontra-se o próprio nome da autora – na forma de sua assinatura – Clarice Lispector -, optando o autor pelo título *A Hora da Estrela*. Cada um desses possíveis títulos sugere tópicos importantes e recorrentes, tratados ao longo da obra. Vale a pena chamar a atenção sobre pelo menos um deles: *O direito ao grito* – visto que desprovida de linguagem, de discurso e de consciência de si e do mundo, Macabéa não pode gritar, reclamar, reivindicar, surge então uma outra voz, a do autor/narrador, em verdade Clarice que, na obra e pela obra, lança ao público leitor o grito silenciado das muitas Macabéas. E Suzana Amaral, no e pelo filme, toma esse grito das Macabéas oprimidas, sem voz e sem vez, atualiza-o e distende-o no espaço e no tempo diante do heterogêneo e grande público espectador da sétima arte.

Entretanto, para estudiosos do campo da análise do discurso, muitos desses elementos, dessas estratégias e procedimentos discursivos que, quer pela implicação quer pela explicitação, se encontram na obra, no texto literário, dificilmente poderiam ser transpostos para o filme.

Por essas razões, os que leram o romance e assistiram ao filme devem ter notado que, enquanto a narrativa vem precedida de uma dedicatória e de um elenco de

possíveis títulos e que, somente ao final da segunda página, o narrador instaura, sem nomear, a personagem: “É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina”, (p. 16) no filme, ao rolar na tela os créditos (nomes de diretor, roteiristas, atores, músicos, empresas produtoras e financiadoras), ouve-se a Rádio Relógio, em que dois locutores anunciam as horas e informes de curiosidades culturais tão caros ao gosto de Macabéa. Aberta a tela, aparece um gato caminhando pelo ambiente e a câmera centra-se em Macabéa, sentada, tentando datilografar, em ambiente sombrio, meio improvisado - um mesanino - numa firma comercial de representação de roldanas. A certa distância, em uma outra sala, encontram-se Glória e o senhor Raimundo que estão conferindo o material de estoque. Ouve-se, então a voz do senhor Pereira, proprietário da firma, chamando o senhor Raimundo, quando dá ordens e reclama da qualidade da datilografia da nova empregada – Macabéa, mandando-o despedi-la do emprego, emitindo sobre ela juízo de valor como: “E além do mais, como ela é feia, em rapaz? Feíssima! Parece um maracujá de gaveta! Onde é que você arrumou esse?”.

O filme não dispensa o narrador. Mas, trata-se de narrador implícito: a câmera. É ela quem conduz a perspectiva do público, exibindo a história e ação. Essa é uma das exigências básicas da transposição de um texto literário para o cinema, a adequação das linguagens aos meios expressionais.

Tendo fundamental importância para a narrativa, Rodrigo S. M. é supostamente o arquiteto da obra, criador das personagens, distribuidor das falas entre os actantes, comentador de fatos, atitudes e valores e, neste caso de *A Hora da Estrela*, tem seu destino concebido numa verdadeira simbiose com o destino da personagem. No filme ele desaparece totalmente, assim como praticamente toda a reflexão clariciana sobre as relações do autor/criador com linguagem, com a literatura e com o ato de criação.

Não cabe, em texto dessa natureza, o exame de muitas seqüências e suas cenas que compõem o filme. Vamos selecionar apenas duas delas, sem prejuízo de sugerir outras. Indicamos especial atenção para as cenas em que Macabéa põe-se diante do espelho, por se tratar de recurso recorrente da obra de Clarice e muito bem trabalhado por Suzana Amaral no seu filme, além da possível interdiscursividade que se estabelece com Machado de Assis, especialmente em relação ao seu conto *O espelho*. Sugerimos

também o exame das cenas de Macabéa no botequim, onde lancha; no metrô, premida pelos homens que discutem futebol; a do seu sonho erótico em que se acorda tossindo e a cena com Olímpico, no zoológico.

Interessam-nos, aqui, mais de perto, os encontros/desencontros Macabéa vs Glória; Macabéa vs Olímpico e Macabéa vs Madama Carlota, a cartomante.

Nessas seqüências (conjunto de cenas), encontramos a maior proximidade, à exceção da seqüência final, após o atropelamento, entre o romance e o filme. Atentemos para o fato de que muitos dos diálogos do filme são transcrições do próprio texto literário para o seu roteiro, como por exemplo: certas falas entre Macabéa e o senhor Raimundo, Macabéa e Glória, Macabéa e Olímpico, Macabéa e a cartomante, porquanto já se encontram no romance, em parte, em forma de diálogo.

A característica ingenuidade, bem como a submissão passiva da personagem Macabéa, atravessa as duas narrativas. São exemplos de tal atitude que podem ser vistos como expressão da chamada ideologia da submissão internalizada na personagem, o seu costumeiro e reiterado modo de dizer - Sim, Senhor - e de pedir desculpa a todos e por qualquer motivo. “Seu Raimundo... O senhor me desculpe pelo aborrecimento”; diante do guarda do metrô: “O senhor me desculpe. Eu não sabia não. O senhor me desculpe”. (Olímpico) “ – Você também só sabe mesmo é chover! (Macabéa) “ – Desculpe”.

O contraponto Macabéa/Glória chama a nossa atenção por alguns aspectos que envolvem, além de dimensões próprias do ser feminino, outros aspectos como os de natureza cultural, étnica e ética. Macabéa, no filme, apresenta dois momentos de altivez, um deles, quando Olímpico acaba o namoro, e ela, embora triste e chorosa, manda-o embora: “Vai embora, vai”. O outro, quando compreendendo a trama urdida por Glória, chama-a de “galega de farmácia”, ou seja, loura oxigenada, falsa loura. É que Clarice, em seu romance e, isto não vem ao filme com o mesmo grau de explicitação, desconstrói imagens e representações da mulher nordestina/sertaneja, como de resto do próprio nordestino. A certa altura do romance, a autora refere-se ao homem do Nordeste, afirmando: “O sertanejo é antes de tudo um paciente. Eu o perdô”. (p. 79). Mesmo com toda a polissemia que o enunciado pode encerrar, parece clara a desconstrução do mito do homem nordestino/sertanejo criado desde o romantismo e plasmado e

amplamente disseminado por Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, quando assevera: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”.<sup>vi</sup> (p. 105) Essa é na verdade uma oposição entre o mestiço sertanejo, preponderantemente mameluco e, o mestiço litorâneo majoritariamente mulato. Assim, Glória, a mulata oxigenada, “carioca da gema”, mulher urbana e experiente, - “sabida” - com cinco abortos e muitos namorados, roubando ainda o de Macabéa, vem assim descrita por Rodrigo S. M.:

“Gloria 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 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”. (p. 71)

“Glória era toda contente consigo mesma: dava-se grande valor. Sabia que tinha o sestro 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 (...) era uma safadinha esperta...”

“Glória tinha um traseiro alegre...”. (p. 78).

Já Macabéa ... “era fruto do cruzamento de <<o quê> com <<o quê>>. Na verdade ela parecia ter nascido de uma idéia vaga dos pais famintos”. (p. 70).

Macabéa é, assim, a anti-personagem, o anti-modelo, a ruptura com imagens de mulher construídas por Taunay, com sua Inocência; por Alencar, com Iracema e com Flor, personagem do romance *O Sertanejo*; por Machado, com a sua Capitu, de *Dom Casmurro*; por Aluísio, com Rita Baiana, de *O Cortiço*; por José Américo de Almeida, com Soledade, de *A Bagaceira*, transformada em personagem do filme de Paulo Tiago – Soledade – e, até de Gabriela, de Jorge Amado.

É essa anti-personagem, configurada como ruptura dos arquétipos femininos e dos estereótipos do homem e da mulher nordestinos/sertanejos, que fascina Suzana Amaral, a ponto de emprestar-lhe, pela realização cinematográfica, carne e ossos, nervos e mente, através de Marcélia Cartaxo, nordestina/sertaneja, nascida em Cajazeiras, na Paraíba, que tão bem encarna a Macabéa do texto clariciano.

“A gente fora do Brasil descobre o Brasil. Então comecei a perceber que o país brasileiro é um grande Macunaíma, nós somos muito anti-personagens, no sentido dramático do termo, e a Macabéa, de repente, me pareceu assim a anti-personagem que eu procurava, com a vantagem de ser mulher, porque o Macunaíma era homem e além disso já tinha sido feito”.<sup>vii</sup>

“Faço questão que a interpretação seja de dentro. Porque no cinema, os olhos falam, o rosto reflete a emoção. Os gestos para o cinema são péssimos. Enquanto no teatro você representa, no cinema você tem que ser. A câmera está muito perto, as emoções tem de acontecer como se fossem verdade”.<sup>viii</sup>

É bem verdade que o processo de desconstrução do mito do nordestino/sertanejo como forte, já se encontrava parcialmente posto por Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, mas é em *A Hora da Estrela*, que Clarice atinge o ponto extremo da expressão da fragilidade humana, tomando como sua imagem e representação uma figura feminina, nordestina/sertaneja, órfã, retirante, desprovida de corpo, de sensualidade, de poder de fala, jogada numa cidade grande “toda feita contra ela”. Mas, paradoxalmente, Macabéa, essa espécie de “não-ser”, simboliza a resistência a tudo e a todos, bem em sintonia com a concepção clariciana de que cada dia “é um dia roubado a morte”.

*A Hora da Estrela* não deixa de ser também uma espécie de resposta de Clarice Lispector a uma certa crítica que lhe cobrava posicionamento social, pois sua obra era considerada marcadamente intimista, feminista, subjetivista, hermética. Sem abdicar de sua postura estético-literária, literatura como arte, Clarice, radicalizando os regionalistas de 30, deslocando sua personagem do meio rural para o urbano, do Nordeste para o Sudeste, realiza “o direito ao grito” e a confissão de que “a culpa é minha”, rompendo com a “história lacrimogênica de cordel”. Restando, portanto, o “quanto ao futuro”.

Sobre este aspecto, vale verificar, no filme, algumas cenas constantes da seqüência em que contracenam Macabéa e Olímpico. Não há propriamente diálogos entre tais personagens e sim monólogos a dois, com intervalos de silêncio:

“O rapaz e ela se olharam por entre a chuva e se reconheceram como dois nordestinos, bichos da mesma espécie que se farejam. Ele a olhara enxugando o rosto molhado com as mãos. E a moça, bastou-lhe vê-lo para torná-lo imediatamente sua goiaba-com-queijo”. (p. 53).

Eis, no romance, o registro do primeiro encontro.

Na versão cinematográfica, dentre outros encontros entre as personagens, destacamos as seguintes cenas:

1. Olímpico e Macabéa sentados, em primeiro plano, de costas. Fundo desfocado. Olímpico mostra o dente a Macabéa. Macabéa faz um gesto de “sim” com a cabeça. Olímpico movimenta a cabeça de vez em quando. Macabéa sorri.

Olímpico – Um dia ... Vou ser muito rico mesmo. Tá vendo esse dente de ouro? Tá vendo, tá vendo? É só o começo... Um dia, vou ter a boca inteirinha assim, cheia de ouro. Vou mandar arrancar todos os dentes, assim um por um: trec, trec, trec. Mudar tudo. Botar tudo de ouro... Já imaginou? Os dentes tudo amarelo, assim tudo dourado?... (risos) Porque eu sou uma pessoa inteligente, viu?! Eu ainda vou ser... deputado!

Macabéa – Deputado?

Olímpico – Deputado!

(Macabéa fica séria).

Macabéa – Deputado trabalha de quê?

(Macabéa volta a sorrir)

Olímpico – Deputado trabalha de deputado! Só pode ser! Ora mais...

Olhe, Macabéa, deputado tem tudo! Tem carro, tem... banda de música, tem chofer. Deputado tem dinheiro até pra dar pros outro! É... deputado é doutor.

Macabéa – E é?

Olímpico – Mas eu não tô dizendo?! Se eu tô dizendo, é porque é! Você não acredita?

Macabéa – Acredito! Acredito sim. Eu não quero te ofender...  
Mulher de deputado é deputada também?

2. Olímpico no alto de uma escada. Estatua atrás dele simbolizando a mesma atitude. Macabéa ao fundo. (Olímpico gesticula com o braço).

Olímpico – Quando eu for eleito, o deputado Olímpico de Jesus Moreira Chaves vai acabar com todos os problemas dessa terra!

3. (Macabéa olha na direção de Olímpico).  
Olímpico – De João pessoa até Cajazeiras...

4. Olímpico no alto da escada. Passa a mão no cabelo. Gesticula muito.

Olímpico – De Cajazeiras até Brasília! Tudo vai mudar com o doutor Olímpico deputado! Deputado Geral do Brasil!!

5. A mendiga olha na direção de Olímpico.  
Olímpico – Você, Cassiana...

6. Olímpico em primeiro plano. Atrás uma espécie de pira queimando.

Olímpico – ...minha irmã que mora no meu coração. Você vai ter sua casa! Com água encanada! Porque o nosso problema não é água! O nosso problema não é chuva! O nosso problema não é nuvem!

7. Macabéa olha na direção de Olímpico.  
Olímpico – Não falta chuva no Nordeste, meus amigos!

8. Olímpico gesticulando bastante.  
Olímpico – Falta é homi!

9. Mendiga bate palmas.  
Mendiga – Muito bem!!<sup>ix</sup>

Vejam os fragmentos do texto clariciano que, mais diretamente, deram origem à adaptação cinematográfica:

“No Nordeste tinha juntado salários e salários para arrancar um canino perfeito e trocá-lo por um dente de ouro faiscante. Este dente lhe dava posição na vida. Aliás, matar tinha feito dele homem com letra maiúscula. Olímpico não tinha vergonha, era o que se chamava no Nordeste de “cabra safado”. (...)

Os negócios públicos interessavam Olímpico. Ele adorava ouvir discursos. Que tinha seus pensamentos, isso lá tinha. Acocorava-se

com o cigarro barato nas mãos e pensava. Como na Paraíba ele se acocorava no chão, o traseiro sentado no zero, a meditar. Ele dizia alto e sozinho:

- Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado.

E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado seboso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem. No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado?

E obrigando os outros a chamarem-no de doutor”. (p. 56-57).

Estamos, pois, diante de um excelente exemplo de adaptação, entendida como releitura, como reescritura do texto-fonte. Primeiramente, no texto literário, temos uma narração, a voz dominante é a do narrador e não a da personagem, com pequena quebra pela introdução do discurso direto “ – Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado”. Depois, o tom de denúncia vem pela caracterização da personagem, indicadores de atitudes, comportamentos e valores por ela cultivados, cujas sínteses são “cabra safado” e “palavreado seboso”. Já nas cenas cinematográficas, a personagem fala em discurso direto, desnudando-se. Nordeste, embora no Rio de Janeiro, ele discursa sobre o Nordeste e, implicitamente, faz referência à questão da seca, da pobreza e do êxodo. Entretanto, pela caracterização da personagem, se a deputado chegar, Olímpico fará parte da bancada dos “industriais da seca”, ou seja, daqueles que enriquecem, locupletando-se do erário público: “Os negócios públicos interessavam Olímpico”. Essa adaptação distancia-se sobremaneira dos modos de narrar, de dizer e de denunciar, próprios à narrativa clariciana, aproximando-se bem mais dos ficcionistas de 30, como José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, dentre outros.

Magistral é a seqüência em que contacenam Macabéa e Madama Carlota, esta interpretada por Fernanda Montenegro. Aqui, mais uma vez, vale apontar aproximações, seja pela intertextualidade, seja pela interdiscursividade, entre a narrativa claricina e a machadiana, no caso, mais especificamente em relação ao conto *A Cartomante*. Lá, em Machado, desnuda-se a fragilidade humana, com as personagens submetendo-se ao charlatanismo; aqui, em Clarice e em Suzana Amaral, o encontro reveste-se de ambivalências, ambigüidades e paradoxos. Se, por um lado, não se pode descartar certo

charlatanismo na atividade da ex-prostituta que, pela força da idade, se converte em cafetina e a Jesus, e passa a decidir, pelas cartas, dos destinos das pessoas; por outro lado, é praticamente o único momento em que Macabéa se sente carinhosa e afetivamente acolhida, aceita e valorizada por alguém, pelo outro. É o seu momento de deslumbramento, a vez de brilhar a sua estrela, com a promessa da reconquista do emprego, de Olímpico e, mais ainda, o miraculoso surgimento de um novo namorado, estrangeiro<sup>1</sup> e rico, “ele tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos”.

As ambivalências, ambigüidades e paradoxo tanto do texto literário quanto do filme têm como uma de suas expressões a natureza do “erro” da cartomante. Ela e suas cartas acertam no fato e erram de pessoa. A consulente que desce as escadas antes de Macabéa subir para a consulta, teve o seu destino traçado: “E sou sempre sincera: por exemplo, acabei de ter a franqueza de dizer para aquela moça que saiu daqui que ela ia ser atropelada, ela até chorou muito, viu os olhos avermelhados? (p. 93). Tristeza e alegria, dor e deslumbramento: desencontro de destinos. Macabéa lança-se feliz para o abraço da morte.

A última seqüência, a que se segue ao atropelamento, é criação de Suzana Amaral, embora possa se dizer que esse tipo de *Grand Finale* venha anunciado no texto.

O filme descola-se do romance e passa a constituir-se de cenas puramente cinematográficas – ruídos, imagens em movimentos simultâneos: um correndo em direção ao outro, num bailado, sob a valsa *Danúbio Azul*, como em valsa nupcial. E a Macabéa de Clarice realizou, pelas mãos de Suzana Amaral, o seu desiderato de ser artista de cinema. Por isso, ganhou sobrenome: Macabéa Lispector Amaral,

sim, senhor!

## Referências bibliográficas

AMARAL, Suzana. **O interesse pelo sussurro**. Entrevista a Revista Filme e Cultura, n. 48, Fundação de Cinema Brasileiro/MINC, nov. 88, p. 64.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão, 2 ed, São Paulo: Ática, 2001, p. 105

HOHLFELDT, Antonio. "Cinema e literatura: liberdade ambígua". In: AVERBUCK, Lígia (Org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. Apud OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *A traição pela imagem*. In: **Revista FDJ**, vol. 1, Salvador, 2003, p.50.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 4 ed, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978. As citações referem-se sempre a essa edição e constarão com o número da página entre parênteses.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *Epifania de Clarice*. In: **Remate de Males**. N. 9 – Revista do Departamento de Teoria Literária, Unicamp, Campinas, 1989, p. 17.

RIBEIRO, Simone. **A hora da estrela: de Clarice Lispector a Suzana Amaral**. Salvador/UFBA, mimeo, 1991, p. 60-1.

SALEM, Helena. *Suzana, 54 anos, nove filhos: a hora da cineasta*". In: **O Globo**, Rio de Janeiro, 22/04/86.

VIEIRA, Nelson H. *A expressão judaica na obra de Clarice Lispector*. In: **Remate de Males**,... p. 209.

## Ficha Técnica Resumida do Filme

Direção: Suzana Amaral

Roteiro: Suzana Amaral e Alfredo Oroz

Produção: Raiz Produções Cinematográficas

Fotografia e Câmera: Edgar Moura

Montagem: Ide Lacrete

Elenco: José Dumond, Tâmara Taxman, Denoy de Oliveira, Sônia Guedes, Umberto Magnani. Participação especial de Fernanda Montenegro. E apresentando Marcélia Cartaxo, como Macabéa

Lugar: São Paulo

Ano: 1985.

---

## Citações.

<sup>i</sup> Jorge Amado, apud OLIVEIRA, **Marinyze Prates** de. Op. cit., p.59-60.

<sup>ii</sup> Idem, p. 52-53

<sup>iii</sup> PICCHIO, Luciana Stegagno. *Epifania de Clarice*. In: **Remate de Males**. N. 9 – Revista do Departamento de Teoria Literária, Unicamp, Campinas, 1989, p. 17.

<sup>iv</sup> LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 4 ed, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978. As citações referem-se sempre a essa edição e constarão com o número da página entre parênteses.

<sup>v</sup> Cf. VIEIRA, Nelson H. *A expressão judaica na obra de Clarice Lispector*. In: **Remate de Males**,... p. 209.

<sup>vi</sup> CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão, 2 ed, São Paulo: Ática, 2001, p. 105

<sup>vii</sup> AMARAL, Suzana. **O interesse pelo sussurro**. Entrevista a Revista Filme e Cultura, n. 48, Fundação de Cinema Brasileiro/MINC, nov. 88, p. 64.

<sup>viii</sup> SALEM, Helena. *Suzana, 54 anos, nove filhos: a hora da cineasta*”. In: **O Globo**, Rio de Janeiro, 22/04/86.

<sup>ix</sup> Cf. Transcrição com RIBEIRO, Simone. **A hora da estrela: de Clarice Lispector a Suzana Amaral**. Salvador/UFBA, mimeo, 1991, p. 60-1.