

MARCELA DE ALMEIDA OTTERSON

UM CORPO E DOIS CONTEXTOS:

CLARICE LISPECTOR E JOSÉ ANTONIO GARCIA

**FLORIANÓPOLIS
2008**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO - CCE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA
MESTRADO EM LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS**

MARCELA DE ALMEIDA OTTERSON

UM CORPO E DOIS CONTEXTOS:

CLARICE LISPECTOR E JOSÉ ANTONIO GARCIA

Dissertação de Mestrado em Literatura apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura, área de concentração Literatura Brasileira, sob a orientação da Profa. Tânia Regina Oliveira Ramos, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

**FLORIANÓPOLIS
2008**

DEDICATÓRIA

Aos meus avós Anthero e Lydia, responsáveis pela saudade que eu sinto da minha infância. Ao meu pai, Paul, minha mãe, Mara e meu irmão James, o real significado da palavra família. Ao meu marido Nahun, o primeiro passo para um lindo futuro. À querida professora Dra. Kátia Bezerra, quem me deu o “primeiro empurrãozinho”, sempre fazendo críticas construtivas e elogios encorajadores. À professora Dra. Ana Maria Carvalho, com quem aprendi a ensinar, sempre dividindo comigo o prazer de dar aulas. À minha orientadora Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos, sempre profissional e carinhosa, segura e gentil, exemplo de professora e de pessoa.

RESUMO

Toda história contada fala também sobre aquele que a conta. *O Corpo*, conto de Clarice Lispector e o filme homônimo, adaptado por José Antonio Garcia, são o objeto desta pesquisa. Os temas aparentemente banais dos textos ficcionais de Clarice Lispector revelam toda uma complexidade que problematiza as reações humanas diante dos impasses cotidianos, o que dificulta a tarefa dos cineastas enquanto leitores de sua obra. Essa problemática da releitura é o que procuro demonstrar através de minha abordagem sobre a transposição do conto *O Corpo* para a linguagem cinematográfica, ou seja, como eu enfoco a forma de contar a história da escritora e a adaptação (ou tradução, recriação, inspiração) do cineasta, as aproximações e distanciamentos entre conto e filme, procurando especialmente destacar a importância de uma obra adaptada como completa em si, um outro texto, uma outra história mesmo quando não deseja apagar a (importante) marca autoral.

Palavras-chave:

cinema – adaptação – corpo

ABSTRACT

Each retelling of a story reveals much about the teller and also about the medium used. *O Corpo (The Body)* a short-story by Clarice Lispector and the cinematic film of the same title in the screen adaptation of José Antonio Garcia together form the subject of this thesis. The subjects treated by Clarice Lispector in her works of fiction, while apparently trivial, actually reveal the great complexity which complicates the reactions of humans confronting the impasses of daily life, and which greatly complicates the task of film maker when reading her literature. This problematization I seek to demonstrate through the development in this thesis on the transposition of the story *O Corpo* to cinematographic language, emphasizing the styles of the author and the film maker, the similarities and differences between text and film, striving to emphasize the importance of the role of the screen adaptation as complete in itself, autonomous, as it were, a new story, without diminishing the importance of the original written text.

Key-words:

cinema – adaptation – body

SUMÁRIO

O CORPO DA DISSERTAÇÃO	07
1. CONTEXTUALIZANDO E CONTEMPORIZANDO CLARICE	08
2. CLARICE E A VIA CRUCIS LITERÁRIA	14
3. O CORPO, DE CLARICE LISPECTOR	18
4. DAS LETRAS ÀS IMAGENS	25
5. O CORPO, DE JOSÉ ANTONIO GARCIA	30
6. A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO / TRANSPOSIÇÃO / RECRIAÇÃO / INSPIRAÇÃO...	38
7. OS CORPOS TEXTUAIS: LITERATURA E CINEMA	43
8. QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA/AUSENTA PONTOS	51
9. FIM...UMA HISTÓRIA, DOIS CONTEXTOS, DUAS HISTÓRIAS	78

BIBLIOGRAFIA	81
--------------	----

Anexo 1 (encontra-se na dissertação impressa): *O Corpo* (conto de Clarice Lispector)

Anexo 2 (encontra-se na dissertação impressa): *O Corpo* (roteiro de José Antonio Garcia)

O CORPO DA DISSERTAÇÃO

Literatura, cinema, pintura, música são algumas das formas de expressar opiniões e sentimentos. Essas artes interagem entre si e formam uma relação às vezes íntima, às vezes completamente impessoal.

Neste trabalho tratarei da relação entre literatura e cinema e da aproximação e do distanciamento ocorridos em *O Corpo*, conto de Clarice Lispector, e *O Corpo*, filme de José Antonio Garcia.

Para isso, traçarei a seguinte trajetória: primeiramente falarei sobre Clarice Lispector, pessoa e escritora, tratando rapidamente de pontos que eu considero serem chave em sua história e de sua experiência na vida literária. A obra *O Corpo* é o tema que segue. Os textos de Clarice que foram adaptados para o cinema farão parte do capítulo seguinte. Nele será possível ver que muitos foram aqueles que buscaram em Clarice uma história para contar através das telas.

Após falar de Clarice Lispector, faz-se necessário falar de José Antonio Garcia, diretor e roteirista de *O Corpo*, responsável pela adaptação do conto de Clarice Lispector para o cinema. Nesse capítulo apresentarei o cineasta, citarei seus trabalhos e falarei sobre sua relação com a escrita de Clarice.

A questão da passagem do conto para roteiro é meu tópico seguinte. Nele falo sobre os termos utilizados por teóricos e trato de *O Corpo*, o conto, e de *O Corpo*, o filme, apontando, especialmente, os desvios e os desvios temáticos, aproximações e distanciamentos entre as duas narrativas.

O conjunto de opiniões e explicações teóricas que fez parte de minha pesquisa direciona-me à idéia de que uma obra adaptada deve ser vista e analisada como um todo, não como ponto de chegada, mas como um ponto de partida. A conclusão de meu trabalho tratará dessa questão.

1. CONTEXTUALIZANDO E CONTEMPORIZANDO CLARICE

Com o advento da prosa revolucionária do grupo de 22 abriu-se caminho para formas mais complexas de ler e de narrar o cotidiano. Houve, sobretudo, uma ruptura com certa psicologia convencional, que mascarava a relação do ficcionista com o mundo e com o seu próprio eu...¹
(Alfredo Bosi)

No momento em que Clarice Lispector lança seu primeiro livro, a produção literária brasileira ainda se encontra inserida em uma estética propagada pelos manifestos modernistas, ideário que segundo Antonio Candido “não foi apenas literário, mas, como tinha sido o Romantismo, um movimento cultural e social de âmbito bastante largo, que promoveu a reavaliação da cultura brasileira.”²

Dentro de uma perspectiva de reavaliação da primeira metade do século XX recuperam-se várias transformações ocorridas nas atividades artísticas e literárias. Ainda segundo Candido, “... abriu-se a fase mais fecunda da literatura brasileira, que já havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria.”³. Nas abordagens históricas literárias ressalta-se que o Modernismo teve como principais características um forte caráter nacionalista, a busca por uma “língua brasileira” e o uso de metáforas e da metalinguagem.

Segundo Bosi, “a Semana foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro de várias tendências que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural.”⁴.

¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42 Ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 389.

² CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 4 Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 88.

³ CANDIDO, Antonio. Op.cit. p. 89-90.

⁴ BOSI, Alfredo. Op.cit. p. 340.

Fizeram-se presentes jovens escritores, como Mário de Andrade⁵ (SP) e Manuel Bandeira (RJ), e pintores, como Anita Malfatti, além do compositor Villa-Lobos e do escultor Victor Brecheret.

Para Antonio Candido, “o Modernismo brasileiro foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações essenciais. Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária.”⁶

Esta breve retrospectiva pretende mostrar que o Modernismo e os fatos históricos ocorridos ao redor de 1930⁷, no Brasil e no contexto internacional, abriram as portas para uma nova maneira de expressão literária. Ainda para Candido,

a contribuição fundamental [do Modernismo] foi a defesa da liberdade de criação e experimentação, começando por atacar a estética acadêmica, encarnada sobretudo na poesia e na prosa oratória, mecanizadas nas formas endurecidas que serviam para petrificar a expressão a serviço das idéias mais convencionais.⁸

Aprofundando estas questões mais historicizantes, José Guilherme Merquior busca determinar o sentido do Modernismo brasileiro pelo ludismo (o próprio *ethos* da literatura) tanto na forma quanto no conteúdo⁹. É nesse contexto, e no que resulta desta “liberdade de criação”, neste jogo criativo, que se situa o surgimento da obra de Clarice Lispector, apontada por muitos críticos, entre eles os próprios Candido e Bosi, como dona de uma escrita realmente nova e marcada pela diferença. Uma espécie de escrita única. Uma abordagem crítica, mais contemporânea, levou Ítalo Moriconi a dizer que

⁵ Mário de Andrade nasceu em São Paulo, em 1893, e faleceu na mesma cidade, em 1945. Foram inúmeros os trabalhos do escritor. Além de *Paulicéia Desvairada*, encontram-se: *Amar, Verbo Intransitivo*, 1927 e *Macunaíma*, 1928.

⁶ CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 4 Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 89.

⁷ O fim da República Velha, o fechamento do Congresso Nacional e o início de uma ditadura no país, por exemplo.

⁸ CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. Op. cit, p.90.

⁹ MERQUIOR, José Guilherme. “O Modernismo Brasileiro (esquema)”. In: *O fantasma Romântico e outros ensaios*. RJ: Vozes, 1980, p.124.

“... o texto de Clarice foi dado como surpreendente, sobretudo por trazer inequívoca componente experimental, ao lado de um explícito... engajamento da escrita e da arte em geral com a banda sombria da existência: o mal, o pecado, o crime.”¹⁰

A estréia de Clarice Lispector no panorama histórico da literatura brasileira se deu com o romance *Perto do Coração Selvagem*, escrito por ela aos 17 anos de idade. Ítalo Moriconi marca desta maneira o surgimento da autora no contexto literário brasileiro: “Clarice Lispector apareceu no cenário em 1944 com uma ficção subjetivista e uma retórica não mimética, cheia de metaforizações insólitas, violentos desvios metonímicos, estranhamentos produzidos por um narrar que se deixava conduzir por um descrever alusivo, fundado em intensa atenção ao sensível e ao detalhe”¹¹.

Também sobre esse primeiro momento da escritora, Luís Augusto Fischer afirma que “... os melhores críticos perceberam que ali estava uma novidade relevante: mais do que a vida psicológica, colocada na berlinda com certa volúpia, ali se via uma tentativa de fazer a linguagem ser ela mesma um elemento de interesse para o leitor, que era convocado a aderir à ficção num patamar inédito no Brasil.”¹².

Outras abordagens críticas poderiam aqui ser mencionadas, mas em síntese o que a fortuna crítica busca mostrar é que com uma escrita introspectiva, metafórica e capaz de exteriorizar a complexidade do ser humano, Clarice Lispector se viu comparada a escritores únicos pela sua forma de expressão, como James Joyce e Virgínia Woolf. Essa comparação pode ser justificada pelas palavras de Antonio Candido quando constata que “o senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa da ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulysses*, de James Joyce”¹³.

Essa complexidade da personagem está presente, senão em todos, na maioria dos contos, crônicas e romances de Clarice Lispector. A escritora usa as referências externas para escrever sobre o interior do indivíduo, sua angústia existencial, sua impossibilidade ao redor da felicidade eterna. Uma abordagem crítica, bastante pontual, sobre o eixo de sua escrita foi feita por Luiz Augusto Fischer, quando diz que Clarice Lispector “fez

¹⁰ MORICONI, Ítalo. “A Hora da Estrela ou A Hora do Lixo de Clarice Lispector”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Universidade; Opbook 1; UERJ, 2003, p. 720.

¹¹ MORICONI, Ítalo. Op. cit.

¹² FISCHER, Luís Augusto. *Revista Bravo!*, vol. 116. Abril, 2007.

¹³ CANDIDO, Antonio. “A Personagem do Romance”. In: CANDIDO, Antonio, Anatol Rosenfeld, Decio de Almeida Prado, Paulo Emílio Sales Gomes., *A Personagem de Ficção*. 3 Ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.61.

diminuir o valor do enredo e arredou para o fundo do palco o registro da vida social que foi a tônica da geração anterior à sua no romance, tudo isso em favor de uma elaboração mais sutil da linguagem, um empenho por imprimir na superfície do texto as tensões profundas dos personagens'.¹⁴

Em relação ao romance moderno, Antonio Candido fala sobre o crítico literário inglês E. Forster¹⁵, apontando a diferença que este faz entre personagem de ficção e o ser humano. Essa diferença pode ser utilizada aqui para entender as personagens de Clarice Lispector.

O Homo fictus é e não é equivalente ao Homo Sapiens, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem “porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa”.¹⁶

A conclusão de que criador e narrador são a mesma pessoa direciona o olhar à questão Clarice-escritora/Clarice-personagem. Para Massaud Moisés, que marcou a crítica literária nos anos 70 com suas abordagens formais da teoria da literatura, Clarice Lispector sempre fala de si mesma em todos os seus trabalhos centrados no “eu”. Ao tratar de suas crônicas, por exemplo, o crítico afirma que a escritora se expõe através do jornal (falando do tempo em que ela trabalhava para o Jornal do Brasil), utilizando-o como sua vitrine.

Segundo Moisés, a própria escritora chegou a colocar em sua crônica “A descoberta do mundo” o seguinte comentário sobre seus romances: “não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me

¹⁴ FISCHER Luis Augusto, Revista Bravo!, vol. 116. Abril, 2007.

¹⁵ Edward Morgan Forster nasceu em Londres no dia 01 de janeiro de 1879 e faleceu no dia 07 de junho de 1970. Romancista britânico, o escritor cresceu cercado pelas mulheres da família, já que seu pai faleceu quando Forster ainda era criança. Forster escreveu romances (entre eles *A room with a view*, em 1908; *Howard's End*, em 1910 e *A Passage to India*, em 1924), ensaios e colaborou com diversos jornais.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio, Anatol Rosenfeld, Decio de Almeida Prado, Paulo Emílio Sales Gomes. *A Personagem de Ficção*. 3 Ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.63-64.

delatei”¹⁷. Como relembra Fischer, “... chegou-se a dizer que para ler Clarice era preciso tornar-se Clarice”¹⁸.

Ainda é de Massaud Moisés um comentário que eu considero discutível:

... Sucede que as personagens femininas são, via de regra, a própria Clarice Lispector, apenas mudando o nome: Joana (de *Perto do Coração Selvagem*), Angela (de *Um Sopro de Vida*), Macabéa (de *A Hora da Estrela*), Lóri (de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*), Virgínia (de *O Lustre*), Lucrécia (de *Cidade Sitiada*), Ermelinda e Vitória (de *A Maçã no Escuro*), G. H. (de *A Paixão Segundo G.H.*), etc., não passam de alter ego da ficcionista, projeções, ou encarnações do seu ‘eu’.¹⁹

Sem me desobrigar de fazer uma leitura da biografia de Clarice, aspectos que vou ressaltar no tópico posterior, julgo importante considerar que esse trabalho de interiorizar- exteriorizar faz com que Clarice Lispector dialogue com um leitor ativo, já que seu texto não apresenta idéias encerradas em si mesmas, criando então espaços lacunares que deverão ser preenchidos por aqueles que os lerem. Assim, a autora e seu leitor, através da escrita e da leitura, passam a juntos terem acesso “ao universo interiorizado em cada um de nós”²⁰. Após a publicação de diversos romances, contos e crônicas, Clarice se coloca no que ela própria denomina “A Hora do Lixo”, termo usado pela autora para responder às críticas feitas em relação à *A Via Crucis do Corpo* (1974). Para Ítalo Moriconi, “... de um ponto de vista descritivo, os textos da Hora do Lixo... caracterizam-se por extremo fragmentarismo. Os livros tornam-se curtos, os contos esquemáticos e nervosos”²¹.

O romance *A Hora da Estrela*, que trata da questão da exclusão social de forma bastante crua, faz parte dessa fase “A Hora do Lixo”. Ao falar dele, Moriconi nos mostra ainda que a escritora foi uma evolução dentro do Modernismo:

¹⁷ Massaud Moisés citando uma frase de Lispector que consta na crônica da escritora *A Descoberta do Mundo*. MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira - Modernismo*. Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1989, p.454.

¹⁸ Luis Augusto Fischer, Revista Bravo!, vol. 116. Abril, 2007.

¹⁹ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira - Modernismo*. Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 455.

²⁰ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira - Modernismo*. Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 461.

²¹ MORICONI, Ítalo. *A Hora da Estrela ou A Hora do Lixo de Clarice Lispector*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Universidade; Opbook 1; UERJ, 2003, p. 721.

Um dos aspectos de originalidade de *A Hora da Estrela* ... é que... retrata uma nordestina já urbanizada, não uma nordestina flagrada no seu sertão original, nem a nordestina deslocando-se pelo país como retirante da pobreza de sua região, duas imagens tipicamente modernistas.²²

Mas a escrita experimental, nova, que exterioriza o ser humano apresentada por Lispector, tem outra forte característica lembrada por Silviano Santiago: ela não precisa se apoiar na história para ser entendida, diferente da boa literatura anterior à da escritora. Isso significa que Lispector não precisava do mundo para ser lida, mas sim tem o mundo criado a partir de suas emoções, “da sua própria capacidade de interpretação.”²³. Fim de sua escrita, fim de sua vida. A escritora vem a falecer vítima de um câncer em dezembro de 1977. Para Moriconi, Lispector talvez já tivesse consciência de sua doença ao escrever *A Hora da Estrela*.

Seus livros continuam sendo facilmente encontrados, seus trabalhos seguem sendo objeto de muitas dissertações e teses em diversas universidades do Brasil e do exterior; e sua vida continua sendo analisada, escrita e reescrita. Qualquer um pode ter acesso a Joana, Macabéa, a Angela, Virgínia e, obviamente, é sempre possível fazer uma abordagem de Clarice e o que se pode chamar de via crucis literária, não apenas no sentido de sacrifício e sofrimento, mas no sentido de trajetória, de um constante recomeçar. Contra-ideológica, não mimética, existencialista, a literatura de Clarice Lispector sustenta-se por uma unidade inabalável de traços constantes. Assim, falar de constantes literárias na autora é pensar nas suas personagens femininas e no conteúdo erótico e libertador que elas contêm

²² MORICONI, Ítalo. *A Hora da Estrela ou A Hora do Lixo de Clarice Lispector*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Universidade; Opbook 1; UERJ, 2003, p. 723-724.

²³ SANTIAGO, Silviano. *A aula inaugural de Clarice Lispector*. In: SANTIAGO, Silviano. *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 233.

2. CLARICE E A VIA CRUCIS LITERÁRIA

A opção de Clarice Lispector foi a opção da linguagem, na certeza de que ela é o verdadeiro lugar da existência. (Eduardo Portella)

Depois de ter contextualizado Clarice Lispector na história da literatura da segunda metade do século XX, posso reconhecer a sua importância na produção literária brasileira. Poucos são os escritores que conseguem descrever o íntimo do ser humano, especialmente das personagens femininas, como o fez Clarice²⁴.

Entre essas personagens encontram-se Xavier, Carmem e Beatriz, de *O Corpo*. É sobre ele que tratarei a seguir.

O ano é mil novecentos e setenta e quatro. Nele foi lançado *A via-crúcis do corpo*. É nesse livro de contos que se encontra *O Corpo*²⁵, meu objeto de pesquisa. Esta coletânea foi considerada obra menor, desvio, porque os contos resultaram de encomendas dos editores. Clarice Lispector chegou a desejar escrever sob o pseudônimo Cláudio Lemos, mas acabou acatando a idéia de seus amigos de que deveria ter liberdade para escrever o que quisesse e como quisesse.

Não estudarei o conto na sua especificidade enquanto gênero, mas a história que nele é contada e que, alguns anos depois, é recontada através do cinema. Minha dissertação está precisamente nesse meio do caminho, onde literatura e cinema dialogam através da transposição da linguagem literária para a linguagem fílmica. Antes de procurar entender como se deu a sua adaptação para roteiro e a posterior transformação em filme, optei por pensar na autoria ou no lugar autoral de onde o conto é falado.

²⁴ Em alguns livros de literatura, como o de Alfredo Bosi, importante crítico e historiador da Literatura Brasileira, encontramos entre eles Osman Lins, Maria Alice Barroso, Autran Dourado, sempre deixando claro suas diferenças. Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, por exemplo, denomina os romances de Osman Lins como sendo de *tensão interiorizada*, nos quais “O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/ mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito”. Já os de Lispector são vistos por ele como *romances de tensão transfigurada*, ou seja, “o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade.”

²⁵ LISPECTOR, Clarice. *O Corpo*. In: *A Via Crucis do Corpo*. São Paulo: Arte Nova, 1974.

O Corpo, narrativa, foi escrito por Clarice Lispector. Poderia dizer que falar de Clarice é apenas repetir o já dito, pois parece que há pouco de novo ainda para se falar da autora. A contextualização que fiz no capítulo anterior foi apenas um esforço para situá-la na história da literatura. Ainda assim, me obrigo a registrar o que na biografia de Clarice mais me chamou atenção e a pensar aqui em como apresentá-la²⁶. Isso se fez necessário, já que me permitirá entender sua importância em seu e no nosso tempo.

Quando eu aprendi a ler e a escrever, eu devorava os livros! Eu pensava que livro é como árvore, é como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor! Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor! Aí disse: ‘Eu também quero!’.²⁷

Penso em primeiro lugar na Clarice estrangeira. Não apenas porque nasceu na Ucrânia. Criada desde pequena no Brasil, era estrangeira por sempre ter a impressão de andar no mundo como quem desembarca “de noitinha numa cidade desconhecida onde havia uma greve geral de transportes”. Era estrangeira quando nos dizia que ainda que contente numa reunião qualquer, havia sempre, nela, um afastamento. Estrangeira, porque diferente. Como foi dito certa vez por Antonio Callado, “*a conversa que [Clarice] mantinha consigo mesma era intensa demais. [...] Sempre achei, e disse mesmo a Clarice, que ela era a pessoa mais naturalmente enigmática que eu tinha conhecido...*”²⁸.

Penso depois na Clarice adulta e na escritora em formação. Em 1939, Clarice Lispector inicia o curso de Direito na Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ela chega a trabalhar também como tradutora e jornalista, escrevendo para várias revistas ao longo de sua vida.

Casa-se com Maury Gurgel Valente, seu colega de faculdade, em 1943. Devido à carreira diplomática do marido, a escritora realiza inúmeras viagens e chega a morar durante vários anos na Europa e nos Estados Unidos. No mesmo ano em que se casa, lança seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*²⁹. O romance é recusado pela José

²⁶ Todas as informações biográficas sobre a escritora estão apoiadas na pesquisa publicada no livro de GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice - Uma vida que se conta*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1995.

²⁷ GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice - Uma vida que se conta*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1995, p. 39

²⁸ GOTLIB, Nádía Batella. Op. cit, p. 52.

²⁹ Em *Perto do coração selvagem* o leitor tem acesso aos medos, angústias, indagações e sonhos da, algumas vezes menina, outras mulher, Joana. Lispector já mostra que sua escrita estaria voltada ao íntimo de suas personagens, à introspecção.

*Olympio*³⁰, mas a escritora consegue que ele seja publicado no ano seguinte pela Editora *A Noite*³¹. Por ele, Lispector recebe o prêmio *Graça Aranha*³².

Após estas publicações é importante pensar Clarice novamente como estrangeira. A vida longe do Brasil não agrada em nada a escritora, que sempre escreve a seus familiares e amigos expondo sua infelicidade. Num trecho da carta escrita por Clarice em 1944, de Nápoles, Itália, para Lúcio Cardoso, percebe-se bem esse descontentamento:

De um modo geral eu tenho feito “sucesso social”. Só que depois deles eu e Maury ficamos pálidos, exaustos, olhando um para o outro, detestando as populações e com programas de ódio e pureza. Deus meu, se a gente não se guarda como nos roubam. Todo mundo é inteligente, é bonito, é educado, dá esmolas e lê livros; mas por que não vão para um inferno qualquer?... Meu Deus, eu afinal não sou missionária. E detesto novidades, notícias e informações. Quero que todos sejam felizes e me deixem em paz.³³

Ela teve sua carreira marcada por viagens, debates e apresentações em congressos, como no XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, em Austin, no Texas (1963) e o I Congresso Mundial de Bruxaria, em Bogotá, Colômbia (1975).

Penso depois no corpo de Clarice Lispector e no que considerava sua via crucis. Em 1965 Pedro, um de seus filhos, apresenta um quadro de esquizofrenia e passa a precisar de cuidados especiais. No ano seguinte, em 1966, a escritora adormece com um cigarro aceso, causando um incêndio em seu quarto, no apartamento em que residia no bairro do Leme, no Rio de Janeiro. O fogo lhe causou várias queimaduras pelo corpo e a escritora precisou permanecer hospitalizada por cerca de dois meses. Sua mão direita quase foi amputada.

Após o acidente, Clarice, conhecida como uma mulher muito vaidosa, entrou em forte depressão. Com o apoio dos amigos, a escritora consegue voltar à escrita, passando a fazer crônicas para o *Jornal do Brasil*, trabalho que realizou durante seis anos³⁴.

³⁰ A Editora *José Olympio* surgiu no mercado no Rio de Janeiro, em 1931.

³¹ A Editora *A Noite* também surgiu no Rio de Janeiro, na década de 30.

³² Prêmio oferecido pela Academia Brasileira de Letras.

³³ Nádia Batella, p.31

³⁴ Na última entrevista dada por Clarice, em 1977, ao jornalista Júlio Lerner, da TV Cultura, a escritora demonstra um certo desapontamento com o *Jornal do Brasil*, devido a forma com a qual foi afastada de seu trabalho.

Em 1974, Clarice é mordida no rosto por seu cão e é submetida a uma cirurgia. Nesse momento seu filho Paulo se encontra morando sozinho perto de seu edifício e Pedro vive com o pai no Uruguai. A escritora falece no dia 09 de dezembro de 1977, um dia antes de seu aniversário, vítima de um câncer no ovário.

Nesta construção biográfica feita de recortes, penso agora na Clarice escritora. Centro o meu olhar sobre o livro *A via crucis do corpo*, lançado em 1974, juntamente com outro livro de contos intitulado *Onde estivestes de noite*, ambos pela Artanova³⁵. Entre seus principais trabalhos, encontram-se: *O Lustre* (1946); *A Cidade Sitiada* (1949); *Alguns Contos* (1952); *Laços de Família* (1960); *A Maçã no Escuro* (1961); *A Legião Estrangeira* (1964); *A Paixão Segundo G.H* (1964); *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969); *Felicidade Clandestina* (1971); *Água Viva* (1973) e *A Hora da Estrela* (1977)³⁶.

Essa relação da obra de Clarice Lispector me permite sintonizar o leitor brasileiro com a sua ficção. A constatação do consumo intenso e permanente dos livros da escritora desde o seu primeiro livro até os dias de hoje evidencia que a sua obra corresponde a um indicador da dimensão cultural brasileira. Além disso, também mostra que seu trabalho resultou como propulsor de uma extenuante fortuna crítica, especialmente no espaço acadêmico.

Reforçando essa aprovação, o cinema (mais do que a televisão) tem aproveitado com êxito adaptações de várias de suas narrativas. Toda essa produção de Clarice Lispector, então, me permitiu um recorte, e é sobre esse recorte que dedico meu próximo tópico.

³⁵ A Editora Artanova Ltda foi fundada em 1962 pelo jornalista Álvaro Pacheco e se dedicava inicialmente a publicações de revistas especializadas. A partir de 1969 a editora passou a publicar também livros e foi a responsável por trazer para o Brasil autores como J.R. Tolkien, até então desconhecidos pelo público-leitor. Entre os escritores brasileiros que tiveram seus livros vendidos através da editora encontram-se, além de Lispector, Rubem Fonseca e João Ubaldo Ribeiro. Em 1975, Pacheco funda a Artanova Filmes, responsável por produzir o filme *O caso Cláudia*, de Miguel Borges, com Jonas Bloch, Nuno Leal Maia e Roberto Bonfim.

³⁶ Informações retiradas do livro de Alfredo Bosi *História concisa da literatura brasileira*, p. 423.

3. O CORPO DE CLARICE LISPECTOR

Eu vivo à espera de inspiração com uma avidez que não me dá descanso. Cheguei mesmo à conclusão de que escrever é a coisa que mais desejo no mundo, mesmo mais que amor”.
(Clarice Lispector)

O corpo. Tela para os tatuadores, tema de música para Arnaldo Antunes, Moska e Milton Nascimento, inspiração para Picasso, processo de subjetivação. Objeto de desejo, de idolatria, de desprezo, ferramenta de expressão. Poesia para Carlos Drummond de Andrade e Pablo Neruda. O corpo, sempre presente na televisão, no teatro, nas revistas. O corpo de modelos, o corpo de atores, o modo de se comportar com o corpo, os moldes dos corpos. O corpo fala e sobre ele é falado, em todas as formas, em todos os lugares, por todas as pessoas. Clarice Lispector inseriu seu conto *O Corpo* no livro intitulado *A Via Crucis do Corpo*, deixando bem claro que nele iria tratar do árduo e sofrido caminho que ela acredita que ele trace.

O livro se inicia com uma explicação da autora, dizendo que o que o leitor verá serão contos encomendados. Clarice fala também do seu desejo de apresentar aquelas obras sob um pseudônimo masculino: “Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo”.

A explicação de Clarice continua. A autora afirma ter sido convencida pelo editor a usufruir de sua liberdade de escrita, por isso assinou com seu verdadeiro nome aquele livro. Além disso, ela também se exime de qualquer responsabilidade em relação às “indecências” nas histórias: “... Se há indecências nas histórias a culpa não é minha”.

Os leitores de Clarice sabem que quando estão perante seus textos, passam a ter um papel importante no processo da leitura. Textos de Clarice não estão ali simplesmente para serem lidos, mas sim para serem vivenciados como experiências do imaginário, digeridos e terem suas lacunas preenchidas por cada ato de leitura que se debruça sobre eles. Os treze contos de *Via Crucis* primam pelo anedótico. Com *O Corpo*, não é diferente. Clarice destaca detalhes que ressaltam a vulgaridade e a cafonice dos personagens: “Às vezes Carmem e Beatriz saíam a fim de comprar camisolas

cheias de sexo. Beatriz com suas banhas, escolhia biquíni e um sutiã mínimo para os enormes seios que tinha”.(p. 26)

Nesse conto Clarice nos conta a história de um triângulo amoroso: Xavier, Carmem e Beatriz, juntos em uma união estável de bigamia: “Cada noite era uma. Às vezes duas vezes por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra.” (p. 21) Nessa relação, encarada com muita naturalidade, os três personagens pareciam viver felizes.

Sexo e morte são tratados, aproximados e afastados em diversos momentos desse conto. A “indecência”, palavra utilizada pela própria autora em sua explicação, é anulada pela total simplicidade e facilidade com que Clarice trata desses assuntos.

Xavier é apresentado ao leitor como um homem sem estudos, sério e grosseiro, com comportamentos extremamente machistas. Carmem, por outro lado, representa a beleza e possui uma sutil educação. Já Beatriz, além de ser descrita como uma pessoa gorda, muitas vezes se mostra ser uma mulher inocente, simples e ignorante.

Através de Beatriz, Clarice trata também da comida, fazendo uma associação entre sexo e vontade de comer, dando um toque sutil de humor ao mostrar a gula exagerada da personagem. A própria Clarice descreve Beatriz com certo exagero: “Beatriz comia que não era vida: era *gorda e enxundiosa*.” (p. 21), repetindo palavras de mesmo significado para dar ainda mais força àquilo que quer dizer.

No conto, Clarice Lispector não fala sobre a visão da sociedade perante a relação de bigamia. A autora mantém sempre o mesmo modelo de comportamento das três personagens ao cruzarem a linha da esfera privada para a pública e vice-versa. No início já é possível perceber isso: “Às seis horas da tarde foram os três para a igreja. Pareciam um bolero. O bolero de Ravel.” (p. 22)

Apesar de uma relação de bigamia ser vista muitas vezes como algo excitante e pecaminoso, proibido pela sociedade, o humor perspicaz de Clarice Lispector mostra ao leitor a extrema normalidade existente naquele relacionamento quando apresenta o trio não apenas tranqüilo com o que estava vivendo, mas muitas vezes até entediado.

A relação entre Xavier, Carmem e Beatriz se aproximava de uma relação desgastada e aborrecida vivida por qualquer casal “normal” de classe média. Isso fica claro quando se lê a frase “E assim era dia após dia.” (p. 22).

O machismo de Xavier o leva a procurar uma prostituta, mas como em qualquer relação que segue as normas da sociedade, “nada contava em casa, pois não era doido”. (p. 22). Xavier parecia ter uma prostituta preferida (seu nome não é citado no conto) e

ela passa a ocupar um lugar importante em sua vida, como nos mostra a autora ao dizer que “os três na verdade eram quatro, como os três mosqueteiros”. (p. 22)³⁷

Após citar a existência de uma prostituta na vida de Xavier, Clarice pensa, pela primeira vez no texto, na idéia da morte: “Passavam-se dias, meses, anos. Ninguém morria...”. (p. 22).

Carmem, Beatriz e Xavier viajam para Montevideu em determinado momento do conto. Ao falar da viagem, mais uma vez a autora se utiliza de um tom humorado: “Foi uma tal azáfama a preparação das três malas... Carmem levou toda a sua complicada maquilagem. Beatriz saiu e comprou uma minissaia. Foram de avião. Sentaram-se em banco de três lugares: ele no meio das duas.”(p. 23).

O conto segue, fazendo o leitor rir, talvez por pena, de Carmem e Beatriz. Em Montevideu, as duas compraram tudo o que quiseram, inclusive um livro de receitas culinárias “... só que era em francês e elas nada entendiam. As palavras mais pareciam palavrões”. (p. 23)

As três personagens voltam ao Brasil e a partir daí surge a transgressão no conto: Carmem e Beatriz passam a ter relações sexuais entre si. Mais uma vez aquilo que poderia ser visto como excitante e pecaminoso, dentro de uma perspectiva moral, Clarice relaciona ao tédio e trata com naturalidade: “Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste.” (p. 23)

Quando Xavier sabe (ou deduz) da relação homossexual entre Carmem e Beatriz, vibra bastante e pede a elas que tenham relações sexuais na sua frente, “...mas assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou-se danadamente”(p. 23). Com raiva, Xavier fica alguns dias sem lhes dirigir a palavra. Foi quando, “nesse intervalo, e sem encomenda, as duas foram para a cama e com sucesso” (p. 23).

Dessa forma, a narrativa fortalece ainda mais a cumplicidade entre Carmem e Beatriz. Antes dividiam entre si o corpo de um homem, agora também seus próprios corpos. Essa aproximação ainda maior entre as duas é extremamente necessária para o desfecho que Clarice dará à história.

³⁷ Clarice Lispector se refere às personagens de Alexandre Dumas, os mosqueteiros Artos, Portos, Aramis e D'Artagnan.

Quando a narrativa começa a se aproximar de seu fim, é reforçada mais uma vez a personalidade de cada personagem, mostrando que durante todo o desenrolar da história as características e o comportamento de cada um não se modificaram:

Xavier comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta. Carmem, que era mais fina, ficava com nojo e vergonha. Sem vergonha mesmo era Beatriz que até nua andava pela casa. (p. 23-24)

Carmem e Beatriz descobrem que Xavier possui uma amante no dia em que ele chega em casa com uma mancha de batom na camisa, assim como ocorre na maioria das histórias de casais “tradicionais de classe média”: a esposa que encontra uma mancha de batom na camisa do marido é lugar comum nas histórias de traições e relacionamentos extra-conjugais.

Assim como esposas comuns, as personagens se enfurecem ao saber da existência de uma outra mulher na vida de seu marido. Novamente aqui a escritora se utiliza de seu humor sutil para debochar daquilo que é visto como natural, quando na verdade é cultural.

No conto, após Xavier dizer a Carmem e Beatriz que procurava uma amante porque às vezes sentia “vontade durante o dia” (p. 24), as duas o perdoam e pedem para que ele volte para casa quando quiser ter relações sexuais. Xavier diz que fará isso, mas não cumpre sua promessa e continua encontrando sua prostituta preferida, já que “... esta excitava-o porque dizia muito palavrão. E chamava-o de filho da puta. Ele aceitava tudo.” (p. 25)

A vingança de Carmem e Beatriz veio numa certa noite. Nesse momento é a segunda vez que Clarice usa a idéia da morte em sua história, ao dizer que, enquanto “Xavier dormia placidamente como um bom cidadão que era” (p.25) as duas personagens ficaram sentadas pensativas: “Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte.” (p.25)

Clarice então apresenta o seguinte diálogo:

- Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida? Perguntou Beatriz.

Carmem pensou, pensou e disse:

- Acho que devemos as duas dar um jeito.

- Que jeito?

- Ainda não sei.

- Mas temos que resolver.

- Pode deixar por minha conta, eu sei o que faço.

Uma noite tranqüila, com o céu estrelado, é o cenário escolhido por Clarice para descrever aquela cena. Carmem e Beatriz escutavam uma música aflitiva de Schubert quando decidiram que não poderiam esperar. “Carmem liderava e Beatriz obedecia”(p. 25).

Enquanto Xavier dorme no quarto, roncando num sono profundo, suas duas mulheres o observam pensando qual seria a melhor forma de terminarem com o sofrimento que estavam sentindo. Carmem então lembra que na cozinha há dois facões, e segue-se mais um diálogo “tragicômico” entre ambas:

- Na cozinha há dois facões. – diz Carmem a Beatriz.

- E daí?

- E daí nós somos duas e temos dois facões.

- E daí?

- E daí, sua burra, nós duas temos armas e poderemos fazer o que precisamos fazer.

Deus manda.

- Não é melhor não falar em Deus nessa hora?

- Você quer que eu fale no Diabo? Não, falo em Deus que é dono de tudo. Do espaço e do tempo. (p. 26)

Matar requer forças, como escreve Clarice, e por isso Carmem e Beatriz ficaram exaustas após apunhalarem o cobertor e finalmente conseguirem distinguir o corpo de Xavier nos lençóis, acertando-o. “O rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício.” (p.26) Mesmo tendo assassinado o marido friamente, a narradora mostra em Carmem e Beatriz certo arrependimento ao dizer que “... se tivessem podido, não teriam matado seu grande amor.” (p.26)

O corpo de Xavier foi então puxado pelas mãos das assassinas até o jardim e lá “plantado”. Sobre seu corpo colocaram rosas, idéia de Beatriz para aproveitar aquela “terra fértil” (p.27). Os dias foram passando e as viúvas, vestidas de preto, entraram numa certa depressão: “... mal comiam. Quando anoitecia a tristeza caía sobre elas. Não tinham mais gosto de cozinhar...” (p.27)

A partir daí entra na história uma nova personagem, o secretário de Xavier. É ele quem sente a falta de Xavier e não acredita quando Carmem e Beatriz o informam que o marido viajou a Montevideú. O secretário vai então à Polícia, porque, como coloca ironicamente Clarice, “com a Polícia não se brinca” (p.27 -28).

A narradora coloca então a seguinte frase, reforçando a sutil comicidade de sua história: “Antes os policiais não quiseram dar crédito... Mas, diante da insistência do secretário, resolveram preguiçosamente dar ordem de busca na casa do polígamo”. (p. 28)

Para a surpresa dos policiais, do secretário e dos leitores da história, Carmem avisa que Xavier está no jardim (p. 28):

- Xavier está no jardim.
- No jardim? Fazendo o quê?
- Só Deus sabe o quê.

Ao citar quem vai em direção ao jardim à procura de Xavier, a escritora deixa realmente clara a sua crítica à Polícia brasileira. Nesse trecho Clarice diz que são sete as pessoas que estão ali naquele momento: “Carmem, Beatriz, o secretário de nome Alberto, dois policiais e mais dois homens que não se sabia quem eram” (p. 28). O fato de nomear o secretário e não fazer o mesmo com os policiais indica que a preguiça (palavra utilizada antes pela autora quando fala do serviço da Polícia) e a falta de profissionalismo que se verá mais adiante na história são características dadas por Clarice à Polícia brasileira e não a um sujeito com nome e características próprias.

Beatriz mostra então a cova de Xavier. Os homens presentes, sem acreditarem muito no que ocorreu, cavam até encontrar o corpo. Segue-se o diálogo:

- E agora? Disse um dos policiais.
- E agora é prender as duas mulheres.
- Mas, disse Carmem, que seja numa mesma cela.

- Olhe, disse um dos policiais diante do secretário atônito, o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação.

- Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevideú. Não nos dêem maior amolação.

Carmem e Beatriz agradecem aos policiais, Xavier “não disse nada. Nada havia mesmo a dizer” (p. 28) e assim se encerra a história. O leitor então imagina as duas preparando suas malas e indo viver uma nova vida, rodeada por uma certa melancolia, no Uruguai.

Demonstrada a narrativa na sua especificidade e em seus principais elementos estruturais, especialmente no enredo, posso me remeter à transposição do texto literário para o texto fílmico.

4. DAS LETRAS ÀS IMAGENS

A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade: ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. (Gaston Bachelard)

Literatura e cinema formam uma cisão do olhar a partir do século XX. Como foi dito por Sergio Wolf, “... *Ya en la primera década del siglo la literatura mantenía com el cine una primera y lógica relación: la de ser una fuente de argumentos*”³⁸. O cinema parece sempre querer reduplicar os recursos da representação. Ao narrar uma história, já contada pela literatura impressa, a linguagem cinematográfica busca fazer fluir as ações, no espaço e no tempo, tornando palpável o que era imaginado. A capacidade de tornar visível o que era texto escrito potencializa o efeito da ficção. Talvez seja esse o motor que impulsiona muitos leitores de Clarice Lispector a querer transformar suas histórias em narrativas filmicas.

Convém mais uma vez recuperar a idéia de como Clarice Lispector tornou-se conhecida pela sua capacidade de transitar por várias formas narrativas: contos, crônicas, novelas e romances. Inúmeros foram os títulos dos trabalhos da escritora, como já vimos, e com isso podemos dizer que ela encontrou muitas maneiras de dialogar com seus leitores.

Essa troca entre Clarice Lispector e seu público é, então, garantida por esse nome próprio na capa e, muito mais, pela capacidade que seus textos têm de formar uma sensibilidade de leitura da literatura. No entanto, o nosso caminho de pesquisa nos leva a registrar que há um público que tem acesso à obra da escritora não apenas através de livros, mas através da linguagem cinematográfica.

O conto *O Corpo*, meu objeto de dissertação, foi um dos vários trabalhos de Clarice Lispector traduzidos para o cinema. Muitas outras narrativas também passaram por um processo de releitura e foram adaptados para a linguagem cinematográfica. Alguns deles tratam de histórias escritas por Clarice Lispector e recontadas através de

³⁸ “Já na primeira década do século a literatura mantinha com o cinema uma primeira e lógica relação: a de ser uma fonte de argumentos”. WOLF, Sergio. *Cine/ Literatura: Ritos de Pasaje*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, p. 16

filmes; outros falam da vida da escritora, o que não deixa de ser uma adaptação ou uma tradução. Neste capítulo tratarei deles³⁹.

Uma das adaptações mais significativas e representativas é *A Hora da Estrela*⁴⁰, baseada na novela homônima da escritora. Em uma tentativa de aproximação do texto original, a história de Suzana Amaral trata da personagem Macabéa, nordestina (ela se dizia nortista, no filme) que chega ao Rio de Janeiro em busca de alguma coisa, que ela não consegue expressar pela impossibilidade da linguagem. A mesma narrativa recebeu outra possibilidade de criação: trata-se do curta *Macabéa*⁴¹. Este curta de ficção é de Erly Vieira Jr, Lizandro Nunes e Virginia Jorge. Com 20 minutos de duração, a história mostra como seria hoje a personagem de *A Hora da Estrela*.

³⁹As informações sobre os filmes aqui citados foram retiradas do site <http://www.releituras.com>, onde podem ser encontradas biografias de diversos escritores, entre eles Clarice Lispector. Último acesso em 14.02.2008. Em relação aos curtas as informações foram obtidas através do site www.portacurtas.com.br patrocinado pela Petrobrás. Alguns deles encontram-se disponíveis para serem assistidos. Último acesso em 14.02.2008.

⁴⁰ Ficha Técnica de *A Hora da Estrela*:

Gênero: ficção
Diretor: Suzana Amaral
Elenco: Marcélia Cartaxo, José Dumont, Fernanda Montenegro, Tamara Taxman, Umberto Magnani
Ano: 1985
Duração: 96 min
País: Brasil
O filme recebeu os seguintes prêmios:
Prêmio da Crítica a Suzana Amaral, também indicada ao Urso de Ouro, Melhor Atriz a Marcélia Cartaxo - Festival de Berlim (1986)
Melhor Diretor - Festival de Havana (1986)
Melhor ator, melhor atriz, melhor fotografia, melhor edição, melhor diretor, melhor filme - Festival de Brasília (1985)

⁴¹Algumas pessoas, após assistirem a esse curta, fizeram comentários. Acredito que um deles, em particular, seja bastante interessante para este trabalho: “Adoro Clarice! O curta ficou muito bom, mostra a paixão da escritora pelos livros. A cena em que ela entra na biblioteca nos dá a dimensão do encantamento que os livros produziam nela. Esse filme pode ser um disparador para um trabalho de literatura”.

Ficha Técnica de *Macabéa*:

Gênero: ficção
Diretor: Erly Vieira Jr (responsável também pelo roteiro), Lizandro Nunes e Virginia Jorge
Elenco: Janine Corrêa, Gecimar Lima, Marlene Cosate.
Ano: 2000
Duração: 20 min
País: Brasil

O curta recebeu diversos prêmios, entre eles o de melhor roteiro no Concurso de Roteiros do Festival de Vitória de 1998; melhor atriz, melhor roteiro e melhor curta 16 mm no Festival de Gramado em 2001; Contribuição Artística no Festival de Cinema Universitário da UFF- RJ e Contribuição Artística no Cineclube Banco do Brasil 2002. Além disso, o curta *Macabéa* também participou do Festival de Cinema do Recife, em 2001 e do Festival Internacional de Curtas de São Paulo, também em 2001.

Outra adaptação é *Chamada Final*⁴², que se encontra inserida no filme de três episódios, *Érotique*, uma co-produção Brasil-China-Estados Unidos. Baseado no conto *A língua do P*, de Clarice Lispector, *Chamada Final* fala sobre Luísa, professora de História, que é assaltada por homens que tentam violentá-la.

Outros textos da escritora também se transformaram em curtas nas mãos de diversos diretores, entre eles, *Clandestina Felicidade*⁴³, realizado em 1998 por Beto Normal e Marcelo Gomes. O curta é um exercício de fabulação e trata da infância da menina Clarice (o conto tem um explícito teor autobiográfico), como se a personagem estivesse vivenciando o exercício de memória feito pela autora para expressar a sua relação com a leitura e, especialmente, com o desejo de leitura, no caso, a obra de Monteiro Lobato⁴⁴. Esta breve narrativa, nas suas duas linguagens, nos permite pensar de que forma o filme se aproxima ou se afasta do texto do qual está sendo adaptado. O que é realmente adaptação e como se dá esse processo? Tratarei desse assunto no capítulo relacionado à tradução cultural.

O curta *[In] Comunicabilidade*⁴⁵ é o outro trabalho relacionado à vida e à obra de Clarice. Nele são mostrados locais, onde a escritora viveu, e citadas algumas de suas obras. Do diretor Élcio Yoshinori Miazari (que não é apenas o diretor, mas também é

⁴² Ficha Técnica de *Chamada Final*:

Gênero: ficção

Diretor: Ana Maria Magalhães

Elenco: Claudia Ohana, Guilherme Leme, Tonico Pereira, Antonio Gonzalez

Ano: 1993

País: Brasil - China - Estados Unidos

⁴³ Ficha Técnica de *Clandestina Felicidade*:

Gênero: ficção

Diretores e Roteiristas: Beto Normal e Marcelo Gomes

Elenco: Luisa Phebo, Nathalia Corinthia, Luci Alcântara

Ano: 1998

Duração: 15 min

País: Brasil

⁴⁴ Um dos principais e mais influentes escritores do século XX, José Bento Renato Monteiro Lobato nasceu no dia 18 de abril de 1882 e faleceu no dia 04 de julho de 1948. A parte mais conhecida de sua obra é formada por seus livros infantis. Entre seus principais trabalhos estão: *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, *A caçada da onça* (1924) e *Jeca Tatuzinho* (1924); e para os adultos, entre os principais livros encontram-se: *Cidades Mortas* (1919), *O choque* (1926), *Mr. Slang e o Brasil* (1927). Informações retiradas do site http://pt.wikipedia.org/wiki/Monteiro_Lobato#Livros_infantis.

⁴⁵ Ficha Técnica de *[In] Comunicabilidade*:

Gênero: experimental

Diretor e Roteirista: Élcio Yoshinori Miazari

Ano: 2000

Duração: 6 min

País: Brasil

responsável pela fotografia, pelo roteiro, edição, som e direção de arte), *[In] Comunicabilidade* é considerado um curta experimental. De Sérgio Bazi e Zuleika Porto, o curta *Brasilários*⁴⁶ fala sobre o encontro de Clarice Lispector com a cidade de Brasília. Ele mistura os gêneros ficção e documentário, baseando-se em textos da escritora. O curta se baseia em um dos livros mais desconhecidos de Clarice: *Visão do Esplendor*⁴⁷, tratando de uma das mais longas narrativas contidas nesta antologia de crônicas, a maioria biográficas.

Outra adaptação para o cinema baseada em um trabalho de Clarice é *Ruído de Passos*⁴⁸. O curta, de Denise Gonçalves, trata da história de Dona Candida Raposo, uma viúva de 81 anos. A velhice é um dos temas mais trabalhados pela autora. Outro conto de Clarice Lispector adaptado para o cinema é *Os Desastres de Sofia*⁴⁹. O diretor e roteirista Bruno Grieco o transformou no curta homônimo, onde trata do primeiro amor e do que fazer quando a pessoa não tem a noção exata de que está apaixonada.

Com direção de Nicole Algranti, sobrinha-neta de Clarice, e roteiro de Luis Carlos Lacerda, *O Ovo*⁵⁰ é outro curta inspirado numa das obras da escritora. A história

⁴⁶ Ficha Técnica de *Brasilários*:
Gênero: ficção
Diretor: Sérgio Bazi e Zuleika Porto
Elenco: Cláudia Pereira
Ano: 1986
Duração: 11 min
País: Brasil

⁴⁷ LISPECTOR, Clarice. “Brasília”. In: *Visão do esplendor*. Impressões Leves. RJ: Francisco Alves, 1975, p. 9-34.

⁴⁸ Ficha Técnica de *Ruído de Passos*:
Gênero: ficção
Diretora e Roteirista: Denise Gonçalves
Elenco: Renée Gumiel
Ano: 1995
Duração: 11 min
País: Brasil

⁴⁹ Ficha Técnica de *Os Desastres de Sofia*:
Gênero: ficção
Diretor: Bruno Grieco
Elenco: Duda Mamberti, Lívia Daborian, Daniela Oliverti
Ano: 2000
Duração: 15 min
País: Brasil

tenta responder o famoso questionamento: o que veio primeiro, o ovo ou a galinha? Também de Nicole Algranti há mais um curta inspirado em obras de Clarice Lispector: *Aeroporto em o embarque*⁵¹. Ele conta a história de Rovená, menina que deseja embarcar num avião para Portugal, mas que não possui a passagem aérea.

Os temas aparentemente banais da literatura de Clarice Lispector revelam, porém, toda uma complexidade, que problematiza as reações humanas diante de impasses cotidianos, o que torna bastante complexa a tarefa dos cineastas enquanto leitores da obra da autora. É o que se poderá ver através de minha abordagem sobre a transposição do conto *O Corpo* para a linguagem cinematográfica.

⁵⁰ Ficha Técnica de *O Ovo*:

Gênero: ficção

Diretor: Nicoli Algranti

Elenco: Carla Camuratti, Chico Diaz, Karla Martins, Louise Cardoso, Lucélia Santos

Ano: 2003

Duração: 11 min

País: Brasil

⁵¹ Ficha Técnica de *Aeroporto em o embarque*:

Gênero: ficção

Diretor: Nicole Algranti

Elenco: Marcélia Cartaxo, Milton Gonçalves, Rodrigo Penna, Lucas Margutti

Ano: 2002

Duração: 10 min

País: Brasil

Informações retiradas do *site* http://www.tabocafilmes.com.br/filmes_aeroporto.htm

5. O CORPO, DE JOSÉ ANTONIO GARCIA

Nenhuns olhos têm fundo: a vida também não.
(Guimarães Rosa)

Mil novecentos e noventa e um. Esse é o ano em que José Antonio Garcia lança seu filme *O Corpo*⁵², baseado no conto homônimo de Clarice Lispector. Para analisar a história agora contada através das telas de cinema é necessário, antes de tudo, contextualizar o responsável por transformar as palavras de Clarice Lispector em imagens ou em uma perspectiva verbo-visual. Quem foi José Antonio Garcia? Quais os seus trabalhos? Quem mais estava envolvido na produção do filme?

José Antonio de Barros Garcia nasceu em São Paulo, em 1955, e morreu no Rio de Janeiro, em dezembro de 2005, de falência múltipla dos órgãos. Quando menino, Garcia sonhava em ser arquiteto, só que em seus projetos “só cabiam cinemas dentro”⁵³, então decidiu que seu caminho seria realmente o cinema:

Meu pai, que é advogado, queria que eu fizesse Direito. Combinei com ele que, se eu prestasse para Direito, ele me daria um carro. Então, prestei para Cinema, na ECA-USP⁵⁴, e Direito, na PUC. Entrei nas duas, ganhei o carro, cursei uma semana de Direito e fui fazer Cinema.⁵⁵

Garcia não chegou a se graduar em Cinema, porque, segundo ele “.. nos últimos anos, havia cada matéria ‘abacaxi’, que eu não tive vontade de terminar”⁵⁶. Mas seguiu sua carreira, definida por ele como “cinema urbano”:

⁵² Brasil, 1991, 80 min. Direção: José Antonio Garcia. Elenco: Antônio Fagundes, Marieta Severo, Cláudia Jimenez, Carla Camurati, Sérgio Mamberti e outros. Co-Produção: Olympus, Cinearte e Embrafilme.

⁵³ GARCIA, José Antonio. In: NAGIB, Lúcia. *Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 213.

⁵⁴ Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

⁵⁵ GARCIA, José Antonio. In: NAGIB, Lúcia. *Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 213.

⁵⁶ GARCIA, José Antonio. In: NAGIB, Lúcia. *Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 213.

Eu faço um cinema urbano. Roberto Santos⁵⁷ é um cineasta que me influenciou muito, porque fez um cinema urbano. Ele e Person⁵⁸ são muito a minha cara, sou muito São Paulo, sou muito essa cidade que é uma mistura de todas as culturas, e isso me fascina.

Seu primeiro filme foi *Fragmento*, um curta-metragem feito em 1972. Entre seus trabalhos seguintes estão: *Hoje tem futebol*⁵⁹, *Marilyn Tupy*⁶⁰, *A bola da escola*⁶¹ e *Loucura*⁶². O roteirista, diretor e produtor de cinema e teatro trabalhou como co-diretor ao lado de Ícaro Martins em *O Olho Mágico do Amor*⁶³, *Onda Nova*⁶⁴ e *Estrela Nua*⁶⁵, todos os filmes tendo Carla Camurati como protagonista.

⁵⁷ Produtor, diretor, roteirista, Roberto Santos nasceu em 1928 e faleceu em 1987.

⁵⁸ O paulistano Luís Sérgio Person, cineasta, diretor publicitário e jornalista, trabalhou para o cinema e para o teatro.

⁵⁹ Brasil, 1977.

⁶⁰ Brasil, 1977.

⁶¹ Brasil, 1979.

⁶² Brasil, 1980.

⁶³ Brasil, 1981.

⁶⁴ Brasil, 1983.

⁶⁵ Brasil, 1984.

Além de longa-metragens para as grandes telas, José Antonio Garcia também realizou documentários e trabalhou como diretor de vários filmes publicitários, chegando a montar sua própria produtora.

Fazer filmes baseados em trabalhos de Clarice Lispector sempre foi um pensamento constante na carreira do cineasta, que já havia cogitado a idéia de ter uma atriz fazendo o papel da própria Clarice em um filme seu: “Clarice Lispector sempre me acompanhou, sempre sonhei em traduzi-la para o cinema”⁶⁶. José Antonio Garcia pensou também em fazer uma trilogia, baseada em três contos da escritora: *Mrs. Algrave*, *Ele me bebeu* e *O Corpo*. Como foi dito por ele em um depoimento feito em 1999:

Quando me separei de Ícaro, seguindo carreira solo, passei a priorizar o trabalho de traduzir Clarice. Fiz uma pesquisa sobre ela com Carla Camurati, investimos no projeto, lemos tudo. Então, o roteiro de *O Corpo* começou a se desenhar. Descobrimos o livro de contos eróticos de Clarice, *A via crucis do corpo*, e comprei os direitos de três contos que falam sobre a sexualidade: “O Corpo”, “Ele me bebeu” e “Misal grave”⁶⁷. Os dois últimos eu juntei num único roteiro que vai ser de um dos meus próximos filmes.⁶⁸

Para a realização das filmagens de *O Corpo* foram chamados o ator Antônio Fagundes e as atrizes Marieta Severo e Cláudia Jimenez para os papéis principais. Os três são atores de reconhecido valor e fazem parte do elenco da Rede Globo de Televisão (a maior rede de comunicações do Brasil). Portanto, seriam uma referência para o grande público.

Além dos atores, a equipe de profissionais que trabalhou nesse filme foi formada por Alfredo Oros (roteirista, responsável também pelo roteiro de *A Hora da Estrela*); Antonio Meliande (fotografia, também trabalhou em diversos filmes, três deles realizados pela “Renato Aragão Produções Cinematográficas”: *O Cinderelo Trapalhão* – 1979, *O Incrível Monstro Trapalhão* – 1980 e *Os Três Mosqueteiros Trapalhões* - 1980); Paulo Barnabé (trilha sonora, irmão de Arrigo Barnabé e criador da banda *Patife*

⁶⁶ GARCIA, José Antonio. In: NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: 90 depoimentos de cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 214.

⁶⁷ Miss Algrave está escrito dessa forma em seu depoimento que se encontra no livro NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: 90 depoimentos de cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 214.

⁶⁸ GARCIA, José Antonio. In: NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: 90 depoimentos de cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002 p. 214.

Band, que teve entre os seus trabalhos a trilha sonora do filme *Cidade Oculta*, de Chico Botelho); Sara Silveira (diretora de produção, que trabalhou também em *Ação entre Amigos* – 1998, posteriormente em *Durval Discos* – 2002, *Cinema, Aspirinas e Urubus* – 2005, entre inúmeros outros); Aníbal Massaini (produtor, segundo o *site* da UOL, cuja estréia “na direção cinematográfica se deu no ciclo da pornochanchada. Ele dirigiu *A Superfêmea*, com Vera Fischer, “que vendeu mais de um milhão de ingressos” e produziu *Histórias que nossas Babás Não Contavam* (Oswaldo Oliveira/1979), “outro grande sucesso, com mais de um milhão de ingressos”; e Adone Fragano (também produtor, trabalhou em *A Estrela Nua* – 1985). A distribuição ficou a cargo da Riofilme (empresa responsável pela distribuição do maior número de filmes do país).

Essa equipe, de certa forma experiente em fazer cinema, permitiu que o filme *O Corpo* fosse o vencedor dos prêmios de melhor atriz para Cláudia Jimenez e Marieta Severo, no Festival de Cinema de Brasília, em 1991; e melhor atriz, para Marieta Severo, e melhor roteiro, para Alfredo Oroz, pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1996⁶⁹, embora por trás das cenas, o nome de José Antonio Garcia sempre teve representatividade no circuito do cinema brasileiro. Os espectadores interessados têm facilidade de acesso aos trabalhos de Garcia. Seus filmes já participaram de muitas mostras e festivais e sempre que se fala de Clarice Lispector adaptada para a linguagem cinematográfica, seu nome precisa ser citado como uma das referências. Indagações e questionamentos obviamente não param por aí. Quando se quer analisar um trabalho que, em certo modo, está inserido na produção cultural brasileira, é necessário pensar não apenas em quem o realiza, mas saber, sobretudo, onde e quando foi realizado.

Como estava o Brasil, de um modo geral, naquela época? Como os principais meios de comunicação, a televisão e o cinema especialmente, estavam interagindo com seu público-espectador? Qual o diálogo que estava sendo traçado entre televisão, cinema e seu público?

O filme *O Corpo* foi lançado no início da década de 90⁷⁰. O Brasil começava a passar por um momento de grande instabilidade: o Presidente da República Fernando

⁶⁹ Informação retirada do *site* <http://www.apca.org.br/premiados.asp>. Último acesso em 14.02.2008. A *homepage* é da Associação Paulista de Críticos de Arte e trata sobre eventos relacionados à área cinematográfica, às artes visuais, à música, à dança e à literatura, entre outras artes.

⁷⁰ Informações sobre a década de 1990 podem ser averiguadas em livros de História, como *Corrupção e Reforma Política no Brasil – O Impacto do Impeachment de Collor*, de Richard Downes e S Rosenn Keith, Ed. FGV, 2001; *Collor – O Ator e suas Circunstâncias*, de Carlos Melo, Ed. Novo Conceito, 2007;

Collor de Mello⁷¹, eleito neste mesmo ano, teve seu governo marcado por medidas extremamente radicais e diversas acusações de corrupção⁷², que o levaram a sofrer um processo de *impeachment*⁷³.

Durante esse mesmo período a violência se mostrou presente de várias formas em vários meios de comunicação. Talvez a Guerra do Golfo⁷⁴, transmitida ao vivo por todos os canais de televisão, com imagens que mais pareciam jogos de vídeo-game, banalizando completamente o real sentido da palavra “guerra”, e assistida por muitos com grande curiosidade, tenha sido uma das grandes instigadoras desse novo momento.

Nessa época um dos programas de maior audiência na televisão era o *Aqui e Agora*⁷⁵. Bastante polêmico, ele criava uma nova linha denominada “jornalismo-verdade”. Inúmeros outros programas surgiram aproveitando-se dessa exploração da violência, como os apresentados por Luis Carlos Alborguethi⁷⁶ e Carlos Massa, o Ratinho⁷⁷.

Até aqui citei apenas programas brasileiros, mas é preciso lembrar também que na mesma década o sistema de TV a cabo estava sendo ampliado e mais pessoas passaram a ter acesso a canais estrangeiros. Apenas para se ter uma idéia de alguns dos filmes produzidos pelos Estados Unidos nesta década e que poderiam ser assistidos por

e *Mil dias de Solidão - Collor Bateu e Levou*, de Cláudio Humberto Rosa e Silva, Ed. Geração, 2000. As informações também podem ser encontradas em revistas da época, como *Veja* e *Isto É Senhor*.

⁷¹ Fernando Collor de Mello foi Presidente do Brasil entre os anos 1990 e 1992. Collor havia sido ex-governador de Alagoas e durante as eleições presidenciais derrotou Luís Inácio Lula da Silva no 2º turno.

⁷² Dentre as inúmeras medidas tomadas pelo então governo, foi lançado o Plano Collor, o que significou um enorme confisco monetário e congelamento de preços e salários. Em 1991 o governo demonstra que a inflação no país não chegou ao seu fim e a recessão aumentou. Ministros, funcionários e até a primeira-dama, Rosane Collor, passam a ser suspeitos de participarem de uma grande rede de corrupção. O irmão de Fernando Collor, Pedro Collor, dá à imprensa uma entrevista falando sobre o “esquema PC”, de Paulo César Farias (amigo de Fernando Collor e caixa de sua campanha eleitoral), relacionado ao tráfico de influências e irregularidades financeiras. Uma CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) é criada para apurar todas as denúncias. Logo depois a imprensa publicou uma matéria na qual o motorista da secretária de Collor fala sobre depósitos em contas bancárias fantasmas. Segundo ele as empresas de P.C Farias estariam depositando grandes quantias de dinheiro em contas movimentadas pela secretária do Presidente.

⁷³ Várias manifestações populares surgiram por todo o Brasil. Diversos estudantes, os chamados “Caras-pintadas”, foram às ruas em passeatas pedindo a saída do Presidente. Após a confirmação de todas as acusações, o congresso nacional, pressionado por diversos setores, votou o *Impeachment* de Collor. No final de 1992 Fernando Collor de Mello foi afastado do cargo de Presidente do Brasil e teve seus direitos políticos cassados por 8 anos. O então Vice-Presidente Itamar Franco assumiu o cargo de Presidente. www.wikipedia.org, Site onde podem ser encontradas informações sobre os mais diversos assuntos, em vários idiomas. Último acesso em 14.02.2008.

⁷⁴ Conflito militar entre Kuwait e Iraque na região do Golfo Pérsico, tendo o petróleo como principal motivo. Os Estados Unidos também se envolveram nessa guerra.

⁷⁵ O programa esteve no ar pelo SBT de 1991 a 1997.

⁷⁶ Apresentar de tevê e radialista, ingressou na carreira política como Vereador por Londrina e depois Deputado Estadual.

⁷⁷ Carlos Massa foi radialista e apresentador de programas televisivos no SBT e na Rede Record, além de ser Deputado Federal pelo PRN no início da década de 1990.

brasileiros através das grandes telas e das tevês a cabo, relaciono alguns: *O Silêncio dos Inocentes*⁷⁸, *Pânico*⁷⁹, *Lenda Urbana*⁸⁰, *O Resgate do Soldado Ryan*⁸¹ e *Clube da Luta*⁸². Se formos analisar cada um desses trabalhos, averiguaremos que o gênero varia entre drama, suspense e terror, com cenas marcadamente violentas que mantêm o espectador debruçado perante as telas, ruminando sentimentos como medo e angústia.

O cinema brasileiro se encontrava em fase de declínio no início da década de 90: o então Presidente da República decide extinguir leis de incentivos culturais e as empresas Embrafilme e Concine foram encerradas, deixando o cinema brasileiro à deriva. Menos de dez filmes eram produzidos por ano no Brasil, além de várias salas de cinema serem fechadas em todo o país, deixando a concorrência entre filmes estrangeiros e brasileiros ainda mais desigual.

José Antonio Garcia, diretor de *O Corpo*, ao falar sobre as leis de incentivo ao cinema brasileiro, em depoimento colhido em 1999, diz:

⁷⁸ *O Silêncio dos Inocentes*

Diretor: Jonathan Demme
Gênero: suspense
Elenco: Jodie Foster, Anthony Hopkins, Scott Glenn
Ano: 1991
País: Estados Unidos
Distribuidora: Fox Films

⁷⁹ *Pânico*

Diretor: Wes Craven
Gênero: terror
Elenco: Neve Campbell, Courteney Cox, David Arquette
Ano: 1996
País: Estados Unidos
Distribuidora: Playarte

⁸⁰ *Lenda Urbana*

Diretor: Jamie Blanks
Gênero: terror
Elenco: Jared Leto, Alicia Witt, Joshua Jackson
Ano: 1998
País: Estados Unidos
Distribuidora: Columbia Pictures

⁸¹ *O Resgate do Soldado Ryan*

Diretor: Steven Spielberg
Gênero: guerra
Elenco: Tom Hanks, Matt Damon, Vin Diesel
Ano: 1998
País: Estados Unidos
Distribuidora: DreamWorks

⁸² *Clube da Luta*

Diretor: David Fincher
Gênero: drama
Elenco: Edward Norton, Brad Pitt, Helena Borham Carter
Ano: 1999
País: Estados Unidos
Distribuidora:

... O começo dos anos 90 foi péssimo para o cinema brasileiro, a escuridão total do túnel. Fernando Collor, com raiva da classe artística que não o apoiou, usou uma estratégia de vingança. Naquele período, todos os cineastas brasileiros tiveram dificuldades. *O Corpo* foi feito em 1991, ano em que estreavam somente três filmes brasileiros. Mas, por causa de uma briga com o produtor, só foi lançado em 1995.⁸³

Então, em meio a toda essa turbulência cultural, “numa época triste e com distribuição problemática”⁸⁴, o filme *O Corpo* foi lançado. Com essas informações pesquisadas até aqui se pode entender um pouco mais sobre o filme: atores com reconhecido talento, mudança no gênero (a história no conto não possui a mesma comicidade apresentada em sua adaptação para roteiro) e a participação de profissionais que estiveram presentes na realização de filmes “vendidos”, como o caso da pornochanchada⁸⁵ de Aníbal Massaini e da experiência com “Os Trapalhões”, de Meliande. Todos esses foram ingredientes necessários para fazer com que o filme tivesse alguma chance de ser assistido naquele momento.

O público-espectador teve acesso então a *O Corpo*, de Clarice Lispector. Não necessariamente o conhecimento do texto original, a história que trata de forma natural o que a sociedade tenta mascarar, que encara com certa ironia questões partindo do ponto de vista do transgressor, ao apresentar críticas fortes a determinadas instituições, entre elas a Polícia Civil. Podemos dizer que o público-espectador teve acesso a *O Corpo*, de Clarice Lispector a partir da leitura de José Antonio Garcia, num momento não animador para o cinema brasileiro e de turbulência para a sociedade.

A literatura transposta para a tela significava a roteirização de uma história considerada boa no papel. Se há uma necessidade universal de ficção e de imaginação, o conto e o filme imbricam duas linguagens para resultar em um outro *corpo*, filtrado pelas lentes de um narrador masculino, talvez com mais facilidade do que Rodrigo S. M., criado por Clarice Lispector em *A Hora da Estrela*. “O que me proponho a contar

⁸³ GARCIA, José Antonio. In: NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. p.215.

⁸⁴ GARCIA, José Antonio. In: NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. p.215.

⁸⁵ Gênero do cinema brasileiro que surgiu em São Paulo, na década de 1970. Os filmes desse gênero eram muito comparados aos pornô, embora não apresentassem cenas de sexo explícito. A pornochanchada entrou em decadência no início de 1980.

parece fácil à mão de todos. Mas sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e mal vejo⁸⁶.”

⁸⁶ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. RJ: Rocco, 1998, p. 19.

6. A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO / TRANSPOSIÇÃO / RECRIAÇÃO / INSPIRAÇÃO...

Havia isso, e mais isso, e mais isso, nada em
que alguém pudesse se apoiar.

(Chantal Skerman, cineasta belga)

O conto de Clarice Lispector passou por mudanças para se transformar em roteiro e poder ser transposto para as telas do cinema. Ao trilhar esse caminho, várias foram as diferenças criadas no filme, mostrando um novo olhar sobre a história antes contada no papel. Neste capítulo falarei sobre esse processo de transformação.

Segundo Sergio Wolf,

... La discusión sobre el término que designa esta operación de pasaje de la literatura al cine revela una problemática. Muchos ensayistas y teóricos especulan con la idea de “traslación” y terminan en el término “traducción”, para poco después arribar a “adaptación”, o a la menos vaga, pero no demasiado precisa “idea de hacer una versión”. Otros estudiosos optan por usar el término “transposición” como un cierto tipo de trabajo de adaptación, diferenciándola de la ilustración o la interpretación.⁸⁷

Para ele, também,

... la denominación más pertinente es la de “transposición”, porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.⁸⁸

⁸⁷ “A discussão sobre o termo que designa esta operação de passagem da literatura ao cinema revela uma problemática. Muitos ensaístas e teóricos especulam a idéia de ‘traslação’ e terminam com o termo ‘tradução’ para pouco depois chegar à adaptação, ou à menos vaga, mas não muito precisa ‘idéia de fazer uma versão’. Outros estudiosos optam por usar o termo ‘transposição’ como um certo tipo de trabalho de adaptação, diferenciando-a da ilustração ou da interpretação”. WOLF, Sergio. *Cine/ Literatura: Ritos de Pasage*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, p. 16.

⁸⁸ “... A denominação mais pertinente é a de ‘transposição’, porque designa a idéia de traslado e também a de transplante, de colocar algo em outro lugar, de extirpar certos modelos, mas pensando em outro registro ou sistema”. WOLF, Sergio. *Cine/ Literatura: Ritos de Pasage*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, p. 16.

Sobre “tradução”, Thais Flores Nogueira Diniz fala: “Considerada como um efeito do contato entre línguas e culturas diferentes, a tradução mostra-se uma necessidade, a partir do momento em que dois povos precisam comunicar-se”.⁸⁹

Já para Ana Isabel Borges e Marildo José Nercolini, traduzir significa “abordar o Outro. Essa abordagem começa com uma leitura, movimento só aparentemente passivo, no qual o Um já transforma o Outro radicalmente ao aplicar a ele seus parâmetros na tentativa de entendê-lo”.⁹⁰

O sujeito tradutor responsável por traduzir, o que no sentido dicionarizado significa verter de uma linguagem para outra determinado texto, obra, ou qualquer outra linguagem, precisa ter pleno conhecimento não apenas dos idiomas, como também das culturas de onde se origina o texto e para a qual ele está sendo traduzido.

Muitas vezes, por conta de idiomas e culturas diferentes, aquilo que se deseja traduzido não chega a ter seu significado representado totalmente, ou seja, o que está sendo dito se perde no meio do caminho da tradução. É por isso que se pode pensar que a tradução muitas vezes trabalha com o empobrecimento e a perda de significados. Afinal, como dizer algo que representa a crença de um grupo através de uma língua falada por outro grupo que possui crenças diferentes? Como traduzir as emoções e os sentimentos para idiomas falados por pessoas que não possuem as mesmas emoções e sentimentos? Preocupações como estas parecem ser superadas quando se pensa na tradução como recriação.

Muitos estudiosos acreditam que o termo *tradução* poderia estar associado à palavra *transformação*. Thais Flores Nogueira Diniz, citando Andre Lefevere, diz que o adjetivo traidor, destinado aos tradutores, se faz agora necessário. Lefevere afirma que o tradutor precisa ser um manipulador.

Incorporando, então, a idéia da traição, pensarei em *tradução cultural*.

Em muitos textos que li a respeito me deparei com a mesma idéia de que para se traduzir algo não se pode buscar simplesmente o significado de cada palavra, mas sim o seu sentido emotivo, ou seja, o que se quer dizer, não o vocábulo utilizado para tal.

⁸⁹ DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

⁹⁰BORGES, Ana Isabel e NERCOLINI, Marildo José. A (im)possibilidade da tradução cultural. An. 2. Congr. Bras. Hispanistas: Outubro, 2002. Informações retiradas do *site Scielo Proceedings (The Scientific Electronic Library Online)* http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300006&script=sci_arttext, onde são encontradas publicações de projetos e pesquisas científicas. Último acesso em 14.02.2008

Com a facilidade atual de conhecimento e contato entre os povos e culturas, considerando o rápido caminhar da tecnologia como um dos principais responsáveis pelo fato, diferentes grupos de pessoas que fazem parte de diferentes culturas têm tido o seu contato facilitado. As fronteiras antes existentes entre os povos (reais ou imaginárias) têm se transformado cada vez mais em possíveis vias, muitas vezes de mão-dupla. Esse contato faz com que muitas vezes as culturas se mesquem. Segundo Marildo José Nercolini,

Ao se pensar na relação entre culturas a partir da *tradução cultural*, a questão das fronteiras, dos limites entre culturas se impõe. Como trabalhar as fronteiras próprias de uma cultura? Como ultrapassá-las, rompê-las, sem deixar de levá-las em conta? Se as fronteiras forem tomadas enquanto pontes que possibilitam o diálogo e não muros que os impedem, outros caminhos se abrem. Para me aproximar de outra cultura e tentar traduzi-la para a minha, às vezes é preciso “desrespeitar” a minha própria, transgredi-la, romper com os seus limites e acolher o outro. A ruptura parece fundamental para não se reduzir o alheio ao que é próprio do meu mundo⁹¹.

Mas essa leitura da outra cultura é feita através de olhos que já possuem uma outra experiência, uma vivência. Entre as duas culturas e a leitura que cada cultura faz da outra, surge um terceiro espaço, onde são construídos novos significados, onde se encaixa a releitura. Essa releitura é o que se pode entender como *tradução*.

Lynn Mario T. Menezes de Souza afirma que para H. Babha “o cadinho para o hibridismo é o ‘terceiro espaço’, ou seja, o espaço intersticial (*inbetween*) ‘fora da frase’. Lembrar o espaço ‘fora da frase’ é recusar a ditadura do enunciado normatizado, pronto e fechado; é lembrar do contexto, da história da ideologia e das demais condições de produção da significação que constituem o momento da enunciação e, portanto, que contribuem para a constituição do sentido enunciado.”⁹²

Esse contato entre as culturas pode seguir por diferentes caminhos: o primeiro acontece quando uma cultura é objeto de desejo da outra, aguçando a curiosidade, gerando a aproximação. Há a possibilidade de uma troca. O segundo caminho é seguido quando uma cultura representa aquilo que a outra não entende, devendo ser destruída, já que pode representar algum tipo de ameaça.

⁹¹ Site Portal Literal - *A questão da tradução cultural*, de Mário José Nercolini. Último acesso em 06.12.2007

⁹² SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. *Hibridismo e Tradução Cultural em Babha*.

O que se pode perceber então é que *tradução cultural* significa enxergar uma determinada cultura através dos olhos de outra, ocorrendo ou não uma mescla entre ambas (de algumas de suas características), de maneira forçada ou não. Essa mescla cultural pode significar tanto o seu enriquecimento, quanto o seu empobrecimento ou a sua destruição.

No caso de um conto que é transformado em roteiro para cinema, é necessário entender que são duas linguagens diferentes, que serão faladas para públicos diferentes. Aí se dá a questão da *tradução cultural* entre a literatura e o cinema.

Para José Antonio Garcia, falando de seu *O Corpo*,

... É como a [adaptação] de Nelson com *Vidas secas*⁹³, você tem que saber onde é que se põe a palavra e onde se traduz em imagem aquela palavra. Por isso digo que é uma recriação, uma inspiração. Na minha adaptação, fui absolutamente fiel⁹⁴, mas há momentos em que é preciso traduzir a palavra pela imagem.⁹⁵

Volto ao meu objeto: seja denominado transposição, adaptação, tradução, recriação, inspiração ou qualquer outro termo que se acredite ser aquele capaz de defini-lo melhor, tentarei entender esse processo de transformação apontando diferenças entre o conto e o filme.

A diferença básica entre literatura e cinema encontra-se no fato de que ao ler um livro, o leitor é o total responsável por imaginar as cenas como deseja (seguindo, ou não, o que está lendo); já ao assistir a um filme, o espectador não possui a mesma liberdade para criar, pois as imagens estão ali a sua frente. Além disso, o livro pode ser lido em qualquer lugar, ele pode acompanhar o seu leitor, enquanto que o cinema está num local onde o espectador precisa ir.

Mas é necessário lembrar que atualmente devem ser levados em consideração o DVD e o computador. Ou seja, toda a atmosfera criada no cinema, como a escuridão, capaz de fazer com que o espectador fique num estado entre dormindo e acordado, podendo aceitar a história sem criar obstáculos, pode não ocorrer.

⁹³ Filme de Nelson Pereira dos Santos, baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos. Rodado em 1963, o filme, assim como o romance, conta a história da tentativa de sobrevivência no sertão de Fabiano, Sinhá Vitória, menino mais velho, menino mais novo e a cachorra Baleia.

⁹⁴ A “fidelidade” de Garcia em relação ao conto de Clarice Lispector será tratado mais a frente.

⁹⁵ GARCIA. José Antonio. In: *O Cinema da Retomada: 90 Depoimentos de 90 Cineastas*. P. 214.

O cinema conta com a possibilidade da imagem, do som (músicas, diálogos, ruídos, efeitos sonoros) e da linguagem escrita (como créditos, legendas), enquanto o livro trabalha puramente com a imaginação do leitor em relação à linguagem escrita.

Assim, com diferentes recursos, a história contada pelos dois meios de comunicação poderá ser passada de maneira diferente.

Ismail Xavier, tratando do processo de adaptação de linguagem literária para cinematográfica, diz:

Ao destacar equivalências entre as palavras e as imagens, ou entre o ritmo musical e o de um texto escrito, entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, colocam-se no terreno do que chamamos de estilo. Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). Tal procura se apóia na idéia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro... E essa analogia... estará apoiada na observação de um gradiente de ritmos, distâncias, tonalidades, que estão associadas a emoções e experiências ... que permite dizer que palavras e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança...⁹⁶

Embora não vá me deter na questão da estética da recepção, pois isso acabaria por criar um novo rumo ao meu trabalho, é necessário lembrar de sua grande importância para que as mudanças durante o processo de adaptação tenham ocorrido: o receptor não será o mesmo, o que faz com que as “palavras” usadas para contar a história possivelmente precisem ser outras.

A passagem de conto para roteiro de *O Corpo* fez com que algumas diferenças entre os dois trabalhos surgissem. Apontarei algumas.

⁹⁶ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia, Randal Johnson, Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Flávio Aguiar. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

7. OS CORPOS TEXTUAIS: LITERATURA E CINEMA

Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço. (Machado de Assis)

Recupero, neste tópico, o enredo da narrativa de Clarice Lispector. Vamos ao conto *O Corpo*, que, como já foi dito, trata da relação entre duas mulheres, Carmem e Beatriz, e um homem, Xavier. Carmem é alta, magra e elegante, enquanto Beatriz é gorda e desajeitada. Já Xavier é um homem grosseiro, mal-educado e machista. O primeiro parágrafo do conto nos deixa bem clara essa idéia: “Xavier era um homem truculento e sanguíneo. Muito forte esse homem. Adorava tangos. Foi ver *O último tango em Paris*⁹⁷ e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado”.

Aqui há uma necessidade de pausa para uma rápida reflexão. O filme *O último tango em Paris* pode ter sido usado por Clarice Lispector, como uma leitura intertextual, por exercer nas entrelinhas o mesmo papel que *O Corpo* irá exercer: tanto filme quanto conto, a olhos rasos, parecem ser histórias eróticas, quando na verdade falam de questões que a sociedade prefere mascarar, maquiagem e fingir que não existem. Além disso, tanto em *O último tango em Paris* quanto em *O Corpo* as personagens estão conectadas através do sexo, o sexo está como início e como uma das maiores finalidades de uma relação.

Por outro lado, o exercício metatextual praticado por Clarice para construir a personagem masculino é bastante sintomático. Carmem tem 39 anos, Beatriz já completou 50 e Xavier está com 47 anos. A relação dos três é conhecida por todos, mas não há nenhum sinal no texto de que a sociedade aprova ou reprova a bigamia, praticada

⁹⁷ *O último tango em Paris*

Diretor: Bernardo Bertolucci

Gênero: drama

Elenco: Marlon Brando; Maria Schneider; Maria Michi; Giovanna Galletti; Gitt Magrini; entre outros

Ano: 1972

País: França

Distribuidora: United Artists

a princípio pelo personagem masculino e, posteriormente, pelas duas personagens femininas.

Durante todo o texto é utilizado um tom sutilmente irônico que se mistura a um certo contexto de pobreza física, fazendo com que o público-leitor seja capaz de dar um sorriso não por encontrar alguma comicidade, mas sim por uma incômoda sensação de pena. O trecho que trata da viagem realizada pelos três a Montevideú pode ser utilizado aqui como forte exemplo disso:

Em Montevideú compraram tudo o que quiseram. Inclusive uma máquina de costura para Beatriz e uma máquina de escrever que Carmem quis para aprender a manipulá-la. Na verdade não precisava de nada, era uma pobre desgraçada. Mantinha um diário: anotava nas páginas do grosso caderno encadernado de vermelho as datas em que Xavier a procurava. Dava o diário a Beatriz para ler... Em Montevideú compraram um livro de receitas culinárias. Só que era em francês e elas nada entendiam. As palavras mais pareciam palavrões... Então compraram um receituário em castelhano. E se esmeraram nos molhos e nas sopas. Aprenderam a fazer rosbife. Xavier engordou três quilos e sua força de touro cresceu-se.

Embora Carmem e Beatriz não tenham ciúme uma da outra, não se considerarem homossexuais, apesar de fazerem sexo entre si em uma segunda fase da narrativa, elas não aceitam tacitamente a idéia da dupla traição, já que Xavier se encontra com prostitutas. Não é em vão que a descoberta da traição leva a narrativa para o seu epílogo. O conflito é a própria solução narrativa. Carmem e Beatriz se sentem traídas e passam a se negar a cozinhar para ele e a ter relações sexuais. Fome de carne é a punição que dão ao homem de suas histórias. Xavier, para recuperar sua essência masculina, sexualmente falando, faz o juramento de que não se encontrará mais com prostitutas. O plural é justificado pela própria narrativa: “Um dia Xavier veio do trabalho com marcas de batom na camisa. Não pôde negar que estivera com a sua prostituta preferida”. O adjetivo “preferida”, inserido neste trecho, permite ao leitor entender que Xavier já se encontrou com mais de uma prostituta ou que enxerga Carmem e Beatriz como prostitutas.

A promessa, no entanto, não é cumprida por Xavier. Carmem e Beatriz descobrem que os encontros continuam ocorrendo, e uma noite, enquanto ele dorme, as duas decidem matá-lo. Como nos mostra o texto, a idéia de matar Xavier não surge

rapidamente: conversando uma noite, enquanto Xavier dormia no quarto, as duas pensam na morte. Ocorre então o seguinte diálogo⁹⁸:

- Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida? Perguntou Beatriz
- Acho que devemos as duas dar um jeito.
- Que jeito?
- Ainda não sei.
- Mas temos que resolver.
- Pode deixar por minha conta, eu sei o que eu faço.

O conto segue sutilmente a falar desta arquitetura da morte, através das duas personagens femininas:

E nada de fazerem nada. Daqui a pouco seria madrugada e nada teria acontecido. Carmem fez para as duas um café bem forte. E comeram chocolate até a náusea. E nada, nada mesmo... Ligaram o rádio de pilha e ouviram uma lancinante música de Schubert. Era piano puro. Carmem disse: Tem que ser hoje.

As duas vão para o quarto onde Xavier está dormindo, “para ver se se inspiravam”. Carmem tem então a idéia de matá-lo utilizando dois facões de cozinha. Após cometerem o assassinato, sentam-se na sala para pensar o que fazer com o corpo. A arma escolhida é bastante significativa, pois a comida faz parte deste ritual amoroso. Há no conto uma forte relação entre comida e sexualidade.

Carmem e Beatriz vão ao jardim e cavam um grande buraco, onde enterram Xavier. Sobre a cova, já coberta de terra, Beatriz planta rosas. Passa-se algum tempo e o conto nos mostra a tristeza das duas, que não sentiam mais fome e, materialmente viúvas, só se vestiam de roupas pretas. O silêncio pairava sobre a casa. A atmosfera trágica se instala como cenário.

⁹⁸ Esse diálogo já foi citado no capítulo 3, porém julgo ser importante colocá-lo novamente aqui.

A narrativa continua. Algumas semanas depois o secretário de Xavier resolve procurar por seu chefe, indo até sua casa. Lá, Carmem e Beatriz falam que ele viajou para Montevideu. O secretário desconfia e acha melhor ligar para a polícia. Ironicamente, neste parágrafo a narradora diz “... o secretário foi a Polícia. Com a Polícia não se brinca”.

A história chega ao fim com os policiais indo até a casa de Carmem e Beatriz onde procuram em vão por Xavier, até que Carmem afirma que ele está no jardim. O corpo de Xavier é encontrado. A reação dos policiais é o desfecho do conto:

- Olhe, disse um dos policias diante do secretário atônito, o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação.
- Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevideu. Não nos dêem maior amolação.

Nessa passagem nota-se uma possível crítica à Polícia Civil brasileira, que não cumpre seu papel enquanto representante da lei, preferindo “poupar trabalho”. Ainda se pode perceber que o secretário de Xavier e os policiais só aparecem no final do conto e, embora sejam os responsáveis pelo encerramento da história, podem ser tratados como coadjuvantes. Na história contada através do filme, policial e secretário são mais do que coadjuvantes, são personagens com nomes e histórias próprias.

Outras são as diferenças entre as duas criações artísticas. Para percebê-las, tratarei então de *O Corpo*, filme de José Antonio Garcia.

Formalmente as duas narrativas se aproximam por aquilo que Arnaldo Franco Junior chamou de estética *kitsch* em um excelente ensaio, “Clarice Lispector e o kitsch”⁹⁹. Nele, Franco Júnior nos chama atenção para todos os contos de *A Via Crucis*, que mergulham em narrativas folhetinescas, ao gosto popular, em que as personagens são estereotipadas, as situações beiram o grotesco.

No filme *O Corpo*, realizado em 1991, este *kitsch* é bastante evidenciado. Encontramos visualmente uma Carmem elegante, alta, magra, mulher que dá o tom sério da relação de bigamia existente. A atriz escolhida foi Marieta Severo, uma atriz que parece se encaixar perfeitamente nesse perfil. Beatriz é uma mulher gorda, simples

⁹⁹ FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Clarice Lispector e o Kitsch”. In: Stylos, volume 1/2000, Revista do Curso de Pós-Graduação em Letras, UNESP, São José do Rio Preto, p. 11.

e um tanto quanto inocente. A escolha da atriz Cláudia Jimenez deve ter sido intencional: ela faz parte do elenco de comédias, tanto em peças de teatro quanto em programação televisiva e não é preciso assistir ao filme para constarmos o tom que ela dará à história: basta apenas olhar o cartaz da divulgação de *O Corpo* e ver a sua foto com um chapéu semelhante a uma touca de banho antiga, para dizer que se trata de um filme cômico. Já Xavier é aquele homem que lembra tanto um ator dos filmes hollywoodianos da década de 50 quanto do ator do cinema nacional, Mazzaropi¹⁰⁰, com um bigode fino e trejeitos que misturam algo de infantil com o desastroso. Poderia até se dizer que Antonio Fagundes, em 1991, estaria distante de ser o Xavier criado por Clarice Lispector. Sabe-se, porém, que a escolha do elenco para a representação fílmica, tem independência da representação literária.

Recupera-se novamente o enredo para ilustrar algumas cenas da narrativa cinematográfica. O filme não se distancia do enredo original, talvez aí se possa encontrar a “fidelidade” de José Antonio Garcia, e conta a história do relacionamento entre um homem e duas mulheres, Xavier, Carmem e Beatriz. Logo nas primeiras cenas as três personagens vão a um jantar onde Xavier e Beatriz dançam tango, sendo apreciados por todos que estão presentes, inclusive por Carmem, que se delicia com o que assiste. Ela agradece os aplausos no fim da música como se estivessem sendo dirigidos a ela. Aqui é possível perceber que Carmem e Beatriz não possuem problemas de relacionamento e chegam a interagir entre si como se fossem o complemento uma da outra, uma única mulher, um duplo necessário.

Diferente do conto, e aqui é um ponto importante para ser ressaltado, o filme cria personagens que podem demonstrar a reprovação por parte da sociedade em relação à bigamia. Garcia deixa isso muito claro na cena em que Xavier, Carmem e Beatriz vão à missa na Igreja e a mulher do delegado, Elena, se nega a receber o dízimo oferecido por Carmem. Ela reclama ao seu marido, autoridade policial da cidade, significativamente chamado de Salvador, a presença do trio, dizendo: “Alí estão de novo aqueles três. Você tem que impedi-los, Salvador. Você é uma autoridade”. O delegado faz um gesto demonstrando um certo desdém ao protesto de sua esposa. À saída da Igreja, segue-se o diálogo entre Salvador e Elena. A neta do casal, uma criança,

¹⁰⁰ Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo, em 1912 e faleceu em 1981. Ator e produtor, trabalhou em filmes como *Sai da Frente*, 1952; *Chofer de Praça*, e *Jeca Tatu*. Sobre o papel de Mazzaroppi na representação do jeca brasileiro foi defendida em 2007 no Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC a dissertação de Mestrado de Jôe José Dias, orientada pelo Professor Dr. João Hernesto Weber.

caminha com eles¹⁰¹. O protesto é reforçado: “- ... E a sua netinha, só com oito anos, já entendeu. Sabe o que me perguntou? Afinal, vovó qual é a esposa do Seu Xavier?” E continua:

- Isso é bigamia, Salvador, punido pela Lei. E você é responsável por isso!
- Pela bigamia? Pergunta Salvador
- Pela lei! Afinal para que serve a polícia? Não é para defender a lei?
- Eles não estão casados de papel passado, Elena. Não tem lei pra isso, você sabe...
- E a moral? Quem faz respeitar a família?
- Dona Elena, eu não estou a fim de arranjar encrenca. Você sabe que daqui a seis meses eu me aposento da polícia... Chega de polícia para mim!
- Mas seu último ato deveria ser...
- Eu quero sair limpo, sem problemas... Sem trabalho demais. Está me entendendo? Só quero pegar a grana da aposentadoria, e tomar conta do meu carro e da minha netinha.

Aqui se percebe o descaso do delegado perante questões que dizem respeito à lei, mas, muito mais, à moral burguesa. O desfecho que terá o filme já é parcialmente explicado aqui. O que ocorre é que o delegado tem nome, esposa e neta. O filme cria uma célula familiar para representar a censura ao comportamento fora da norma. A crítica à Polícia Civil existente no conto não está presente no filme. Convém ressaltar que nas demais narrativas que compõem a coletânea *A Via Crúcis do Corpo* sexo e morte são aproximados, gerando crimes perdoados pela justiça social.

Enquanto na narrativa de Clarice Lispector há espaço para Carmem, Beatriz e Xavier conhecerem Montevideú, José Antonio Garcia leva as personagens para o Rio de Janeiro. As compras que o trio faz são as mesmas e a diferença entre as cidades não significa outros caminhos para a história. Uma leitura pela configuração geográfica destas duas cidades poderia constatar que, em Clarice, há um direcionamento do olhar para o deslocamento latino americano, enquanto a narrativa fílmica de Garcia leva a história para a cidade que representa o espaço, por natureza, mais voltado ao corpo, pelo seu clima e natureza tropical.

No filme, assim como no conto, Carmem e Beatriz matam Xavier por ciúme. As duas mulheres descobrem que Xavier costuma sair com prostitutas e não suportam a traição por uma outra à margem. Mas, enquanto no conto a prostituta recebe como

¹⁰¹ O diálogo aqui descrito foi retirado do roteiro de *O Corpo*.

identificação apenas o adjetivo de “preferida”, no filme ela se chama Monique e trabalha numa boate. Algumas cenas se passam dentro desse espaço mais libertário, cenograficamente semelhante a um bordel.

Outra personagem que é mais trabalhada no filme é Alberto, o secretário de Xavier. José Antonio Garcia o coloca em várias cenas, apresentando-o como funcionário bastante fiel a seu patrão, encobrindo muitos dos encontros de Xavier com Monique. Uma alusão possivelmente à submissão e à subalternidade.

O assassinato ocorre da mesma forma, tanto no conto quanto no filme: enquanto Xavier dorme, Carmem e Beatriz pegam dois facões na cozinha e o atacam. A decisão de matá-lo, pela própria linguagem e pelo tempo necessário à representação fílmica, ocorre com mais transparência no filme do que no conto. Nele, Carmem e Beatriz pareciam estar mais certas do que estavam prestes a executar e o verbo executar tem mesmo a força de uma execução justiceira.

O cenário do crime é o quarto onde Xavier se encontra dormindo. Carmem e Beatriz se colocam contra a janela. Chove muito e a luz e o barulho da tempestade de raios e trovões faz com que o espectador se sinta perante aqueles filmes grosseiros, de certo modo até cômicos, de terror. O projeto temático da obra fílmica é cômico. A dessacralização do casamento já havia sido apontada no conto e se potencializa no filme.

Na cena seguinte Carmem e Beatriz estão enterrando Xavier no jardim. A chuva continua dando uma perspectiva de cinema *noir*. No entanto, no filme, a personagem Carmem, com um guarda-chuva numa mão e uma pá na outra, tentando cavar um buraco, ao lado de um Xavier, morto, que se encontra deitado com um guarda-chuva colocado para proteger seu rosto do temporal, dão à narrativa a carga de comédia que esvazia qualquer tragicidade que o momento requereria. Mas esta não é uma traição. A leitura do conto esvazia qualquer possibilidade de se ler a cena do enterro como um drama.

O filme e o conto se aproximam também em um outro momento. Carmem e Beatriz recebem a visita do delegado, dos policiais e do secretário. Elas dizem onde Xavier está enterrado. Após encontrar o corpo, Salvador as manda viajar para lhes poupar trabalho. Mas no filme, a história se encerra de uma forma diferente: Carmem e Beatriz entram no avião e sentam uma de cada lado de um senhor de meia-idade, quase um simulacro de Xavier, ainda que não fisicamente. As duas trocam olhares cúmplices, como quem diz que a próxima vítima já foi escolhida. O homem também sorri e o avião

decola. A viagem é ironicamente metáfora do deslocamento deste duplo feminino que faz justiça. O final é feliz, como muitos esperam. Mas ao mesmo tempo é uma obra aberta:

O final do conto nos faz sentir que não se pode extrair nenhuma moral da história. Não há catarse como na tragédia tradicional. Não há respostas. O leitor se encontra diante de um vazio profundo, não que não lhe permite pensar a respeito. Não há o que pensar, logo, a única coisa que lhe resta é rir e sorrir à beira do abismo.¹⁰²

¹⁰² ARAÚJO, Rosa Maria S. “A via crúcis do humor: uma leitura de O Corpo de Clarice Lispector”. In: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/v00006.htm>
Último acesso em 14.02.2008. Site do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

8. QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA/AUSENTA PONTOS

Quero romper com meu corpo, quero enfrentá-lo, acusá-lo, por abolir minha Essência, mas ele sequer me escuta e vai pelo rumo oposto.
(Carlos Drummond de Andrade)

No tópico anterior falei sobre certas diferenças na forma de contar a história. Apontarei agora as diferenças que considere as mais importantes e significativas, tentando encontrar o tom certo para a minha interpretação.

Ao comparar as duas narrativas, a primeira e a segunda, ambas buscando a originalidade, pode-se perceber primeiramente que o conto, em uma atitude vanguardista de Clarice Lispector, pela época e pelo contexto em que escreve, mostra com naturalidade a relação de bigamia. Já o filme, pelo caráter comercial que se deseja, haja vista a escolha do próprio elenco, ridiculariza a bigamia.

Em outras palavras: no conto, embora exista este cômico-sério, marcado pela ironia, essa relação não se discute e é considerada natural. Dois corpos de mulheres se atraem. Já no filme a visualidade da homossexualidade é mostrada na união de dois corpos antiestéticos, que pela sua materialidade buscam a anedota, no sentido que ela tem de ausência de lógica.

Para tentar explicar esse fato de como o cinema mostra no início dos anos 90 certos temas, eu poderia entrar na questão do cinema nacional, sua retomada¹⁰³ e a que público ele estava sendo direcionado em 1991, o que possivelmente justificaria o fato de certos temas, como a homossexualidade e a bigamia, ainda não poderem ser discutidos com maior seriedade. O próprio conto de Clarice não pedia isso. Limite-me, neste momento, a pensar que o cinema nacional na década de 90 precisava reconquistar seu público, e tentou fazê-lo com filmes não-questionadores.

Para Sidney Ferreira Leite,

... de fato, a característica mais reveladora do cinema nacional na década de 1990 é a diversidade, não apenas tomada como um fato,

¹⁰³ Segundo Sidney Ferreira Leite, em seu livro intitulado *Cinema Brasileiro: Das Origens à Retomada* (Ed. Fundação Perseu Abramo, 2005.), "... a expressão "retomada do cinema nacional" não é aceita pela totalidade dos profissionais ligados às atividades cinematográficas no país. Para os críticos da expressão, não houve propriamente uma retomada. O que aconteceu foi uma longa interrupção, motivada principalmente pelo fechamento da Embrafilme." p. 128

mas também como um valor. A falta de unidade temática e estética revela, entre outros aspectos, que a “retomada” representa muito mais o renascimento das produções nacionais, sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos brasileiros anteriores, principalmente com o Cinema Novo ou o Cinema Marginal. As produções dessa fase da cinematografia nacional indicaram a ascensão da tendência de um ciclo que se notabiliza pela pluralidade temática das produções, voltadas, muitas vezes, para explorar os diferentes nichos do mercado exibidor.¹⁰⁴

Ferreira Leite segue dizendo que para ele

... as diferenças em relação às produções do Cinema Novo são evidentes, pois os filmes da “retomada” primam pela postura “politicamente correta” e se abstêm de apresentar ou mesmo debater projetos políticos alternativos.¹⁰⁵

Segundo Arthur Autran, o cinema brasileiro nos anos 90 esteve cercado de produções que não se arriscaram, preferindo seguir uma linha que fosse de fácil aceitação, que não provocasse demais o público. Ele cita como exemplos *O Quatrilho*, de Fábio Barreto; *Central do Brasil*, de Walter Salles; *Pequeno Dicionário Amoroso*, de Sandra Werneck; e *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, entre outros¹⁰⁶. A comédia seria talvez um bom gênero a ser utilizado para essa conquista.

Outra diferença que pode ser notada é o fato de que no conto não há registro de reprovação por parte da sociedade à relação de bigamia. Já no filme, essa censura é mostrada claramente. O que pode ser entendido com isso é que o cineasta não desejou discutir a posição de nossa sociedade perante a bigamia. Ao contrário, ele reforça a posição já existente e não dá uma solução moralista.

¹⁰⁴ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: Das Origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 129-130.

¹⁰⁵ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: Das Origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. p.130.

¹⁰⁶ AUTRAN, Arthur. “Brevíssimo panorama do Cinema Brasileiro nos anos 90”. In: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/arturpanorama.htm>. Último acesso em 14.02.2008.

Um outro momento do *plus* que o filme se vale é a personificação da prostituta Monique, personagem com nome, local de trabalho, beleza loura (a atriz Carla Camurati é quem a interpreta), diferente da “preferida” do conto.

Por fim, o desfecho da história se dá de forma diferente no conto e no filme: no filme há a idéia de continuação. Ao espectador é apresentada a possibilidade de que possivelmente Carmem e Beatriz tramavam contra os homens, se relacionando com eles e depois os matando. Isso dilui a força daquele relacionamento e reforça imperceptivelmente a idéia de que não existem relacionamentos bígamos reais, de que qualquer tipo de relacionamento fora dos padrões já estipulados pela sociedade é falso. Todas as divergências citadas entre os dois trabalhos fazem com que se possa notar que alguns pontos de discussão existentes no conto foram apagados, ou seja, há críticas existentes no conto que não estão no filme. Mas, para Ismail Xavier,

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. 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 o seu próprio contexto...¹⁰⁷.

Para Anna Maria Balogh, no caso de uma adaptação para filme, “O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação.”¹⁰⁸

Percebe-se que *O Corpo* sofreu modificações, mas a história em si, que trata da relação entre um homem e duas mulheres e o assassinato desse homem por elas continua sendo a mesma. O que ocorreu foi a anulação e a criação de novos aspectos, levando em consideração os meios de comunicação e o público ao qual se destinavam.

Para Balogh, “na prática se reconhece como adaptado o filme que ‘conta a mesma história’ do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma

¹⁰⁷ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia, Randal Johnson, Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Flávio Aguiar. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

¹⁰⁸ BALOGH, Anna Maria. Op. cit.

história é o que possibilita o ‘reconhecimento’ da adaptação por parte do destinatário”¹⁰⁹. Mas, por estar sendo apresentada em um contexto diferente, para um público diferente, numa época diferente, através de uma linguagem visual, pode ser considerada uma nova história.

Segundo Thais Flores Nogueira Diniz, “a tarefa do tradutor passa a ser vista também como uma atividade do leitor (*aqui leia-se também espectador*) - construtor do sentido - e não apenas do escritor (*leia-se também diretor*). O texto (*filme*), como produto da tradução, contém implícita toda a história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural... A partir dessa idéia de que a tradução envolve tudo o que circunda o texto, inclusive o contexto de sua produção, e de que o sentido é criado pela leitura, abandona-se a noção de que o que se transporta de um texto para o outro é o sentido.”¹¹⁰

A história passou então por um processo de transformação quando foi adaptada para roteiro. Como já foi visto, essa transformação faz com que o responsável por ela seja tido como um traidor. Assim como em todo processo de passagem, em *O Corpo* as mudanças não ocorreram por acaso: “Quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança necessária de valores significantes.”¹¹¹

Após a leitura deste capítulo, fica claro que o filme *O Corpo* deve ser entendido como uma releitura, assim como todos os trabalhos que passarão por uma tradução. Deve ser levado em consideração aquele que a está praticando (o responsável por essa tradução/adaptação/transição...), o contexto (o momento e neste caso, especificamente, o meio de comunicação), qual será o seu novo público (usuário, etc), e entendido como completo em si, relacionável, mas não dependente daquilo que o originou.

Ismail Xavier diz que “o lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.”¹¹² O que foi dito por Ismail Xavier pode ser estendido a qualquer objeto de tradução, não apenas a adaptações fílmicas.

¹⁰⁹ BALOGH, Anna Maria. Op. cit

¹¹⁰ DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

¹¹¹ BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, Disjunções e Transmutações - Da literatura ao Cinema e à TV*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

¹¹² XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia, Randal Johnson, Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Flávio Aguiar. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

O que se deve ter claro então é que tudo aquilo que passou por um processo de tradução (música, texto, cultura, etc), neste caso, em específico, conto para filme, passa a ter vida própria, e a concepção de origem deve ser colocada em xeque. Pode-se então dizer que José Antonio Garcia escreveu um outro *O Corpo*, dando a ele uma nova roupagem, criando um outro corpo cultural.

É neste momento que vou tentar mostrar, exemplificando, como o roteiro¹¹³, na sua economia textual, é transformado em conto¹¹⁴. O roteiro começa com o seguinte pensamento de Clarice Lispector:

Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que na aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem das coisas.

Com isso o nome Clarice Lispector fica presente de alguma forma no subconsciente dos espectadores. Quem não sabe que a história que virá a seguir é uma transposição para as telas de algo já escrito por Clarice, poderá continuar não sabendo, mas a autora estará relacionada a ela de alguma forma.

O roteiro descreve a primeira cena dando ênfase ao número 3: “A mão da bilheteria mexe a manivela da máquina registradora de ingressos de cinema. Corta *três* ingressos e entrega ao comprador” (p. 01). Em seguida, “A mão ... de Xavier deposita o dinheiro e toma os *três* ingressos.” (p. 01). O roteiro segue: “A mão de Xavier entrega os *três* ingressos ao roleteiro, rasga os *três* e bota numa cesta junto com os outros pedaços de papel.” (p. 02). Logo adiante, “As mãos de Xavier entregam dinheiro à vendedora de balas e pega *três* chocolates.” (p. 03).

O roteiro, assim como o conto, começa falando da ida de Xavier, Carmen¹¹⁵ e Beatriz ao cinema para assistir *O último tango em Paris*¹¹⁶, referência importante na

¹¹³ Falarei aqui especificamente sobre o roteiro. Apenas para constar, há pequenas diferenças entre o roteiro e o filme, mas acredito que elas existam devido à verba que será utilizada ou simplesmente para facilitar a filmagem.

¹¹⁴ Todas as citações que serão feitas a seguir foram retiradas do roteiro de *O Corpo*, de José Antonio Garcia, Alfredo Oroz, Carla Camurati e Eloi Calage, que pode ser encontrado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

¹¹⁵ No roteiro o nome da personagem está escrito desta forma, Carmen, diferente do conto, onde lê-se Carmem.

narrativa. Mas, enquanto no conto só é dito que Xavier não entende o filme a que assistiu, “pois achava que se tratava de um filme de sexo” (p.21); no roteiro a cena mostra os três no cinema, assistindo-o e se acariciando.

Enquanto no conto as primeiras palavras que definem Xavier são “truculento e sangüíneo” (primeira frase, p. 21), a primeira idéia que o espectador tem de Xavier é que é um homem ingênuo e ignorante, uma piada, um estereótipo: ao escutar dois cinéfilos conversando sobre *O último tango em Paris*, à saída do cinema, Xavier intervém dando a eles sua opinião sobre filme: “Eu também acho sensacional! Mas quer saber de uma coisa? Eu pensei que ele (indica a Brando) ia cantar tangos ... Tangos! ... Como Gardel!” (p. 08). O roteiro segue: “Cinéfilos I e II saem espantados, deixando Xavier meio desapontado. Olha para o cartaz, faz um sorriso de admiração e pisca o olho com cumplicidade para Brando.”(p. 08).

Após o filme, os três vão jantar em um restaurante. Esta cena, que não se encontra no conto, talvez seja a que melhor transmite a idéia de que Carmem e Beatriz se sentem praticamente uma mesma mulher, uma o complemento da outra e juntas uma mulher por inteiro, uma única mulher desdobrada fisicamente.

Na cena Xavier levanta-se e estende a mão a Beatriz, convidando-a para dançar;

(...) dançam tomados e chegam até a pequena pista em frente ao palco da orquestra. Sempre mastigando a comida, mas com muita solenidade, começam os primeiros passos. Dançam com muita elegância. As pessoas da mesa prestam atenção. Carmen, sem parar de beber seu vinho... olha com orgulho e simpatia o casal dançando... Xavier e Beatriz fazem uma brilhante demonstração coreográfica, perfeitamente coordenada, e o público aplaude entusiasmado. O casal não perde a solenidade, e fazem como que não percebem... Carmen na sua mesa, além de aplaudir com falsa modéstia, agradece com gestos de cabeça, como se os aplausos fossem também para ela.” (p.10 e 11).

¹¹⁶ Em *O último tango em Paris* é interessante notar a questão da metalinguagem, o cinema falando de cinema. O mesmo acontece em *O Corpo*, filme, onde *O último tango em Paris* é o objeto que faz existir a metalinguagem, criando então uma meta-metalinguagem, *O Corpo* fala de *O último tango em Paris* que, por sua vez, fala de cinema. Há outro ponto que deve ser destacado: em *O último tango em Paris* ocorre uma cena onde uma das juradas de um concurso de tango expulsa o casal de protagonistas do lugar onde está ocorrendo o concurso, pois eles estavam zombando da seriedade do evento, dançando no meio do salão. A jurada se dirige a eles e diz “Querem amor, vão ao cinema.”

A cena seguinte (seqüência 08) mostra o bairro do Bexiga¹¹⁷, em São Paulo, onde as personagens residem. O leitor do conto não tem em nenhum momento uma sugestão de rua, bairro ou cidade onde moram Carmen, Beatriz e Xavier. As ruas mostradas no roteiro dão a idéia de que as três personagens possuem uma vida simples e fazem parte de uma classe média baixa.

O roteiro segue mostrando cenas do cotidiano do bairro, uma moça que coloca vasos de flores na janela. No roteiro a cena é descrita desta forma: “Uma janela se abre e uma moça olha o sol e sorri. De imediato, coloca vasos com plantas floridas na janela, sempre com um sorriso” (p. 13-14). A moça acena para uma vizinha que lava a calçada “com muita disposição e energia” (p. 14), esta por sua vez acena para duas senhoras que são quase “atropeladas” por um grupo de rapazes que está jogando bola. Ao ver isso, um senhor faz sinal de reprovação e um jornaleiro dá um chute na bola, tirando-a de perto dos rapazes. A bola bate na parede de uma igreja e duas freirinhas (como está no roteiro, p.15) que passavam pelo local se assustam, “fazem o sinal da cruz e entram na igreja rapidinho” (p. 15). Enquanto isso duas velhas gêmeas atravessam a rua (uma espécie de alusão simbólica a este duplo feminino presente no filme). Uma manhã de acontecimentos politicamente corretos.

Na seqüência seguinte, número 11, surgem na narrativa fílmica duas novas personagens na história: o delegado e sua esposa, Dona Elena. As duas personagens foram criadas pelos roteiristas, pois não se encontram no conto. Dona Elena “é autoritária, a fofoqueira do bairro...” (p. 15). O roteiro se preocupa em afirmar bem essa característica da personagem:

[Dona Elena] não pára de falar com outras duas mulheres. Uma delas se despede, levando consigo seu filho, que sujou sua roupa de domingo.

Dona Elena: (se referindo a mulher que foi embora) Graças a deus que esse menino nasceu! Você se lembra como era ela?

Mulher: E tudo por causa de um cachorro, não é Dona Elena?

Dona Elena: Também o marido vivia trancafiado com aquele cachorro, pra cima e pra baixo...

Mulher: E ela o seguia, o tempo todo...(Para seu filho) Fica quieto, menino não vá se sujar também... (p 15-16)

¹¹⁷ Bairro formado em sua maioria por descendentes de italianos, mas também de portugueses e espanhóis. Conhecido por sua boemia, é nele que se encontram o Teatro Imprensa e o Teatro Oficina, além de diversas cantinas famosas da capital paulista.

Após esse diálogo é apresentado o delegado. O roteiro assim descreve a cena:

“O delegado lustra seu carro novo, orgulhoso examina seu trabalho, dá um cuspe no pano e faz brilhar o farol. Se orgulha de ver pronta sua obra. O delegado veste shorts e chinelos, é baixinho e gordo, de aspecto anti-heróico.” (p. 16)

E continua: “Uma patrulhinha da polícia passa pela frente, acenam para ele. O delegado, com ar doutoral responde.” (p. 16-17).

O roteiro segue mostrando agora a casa de Xavier, Carmen e Beatriz. Em nenhum momento no conto a residência dos três é descrita. Na cena pode-se perceber que o roteiro está realmente tentando deixar bem clara qual a classe social a que pertencem as três personagens, o que não ocorre na história de Clarice:

A casa não está bem conservada, sem pintura, meio cinza. A fachada é um enorme baixo relevo, que imita uma floresta com árvores, feitos em concreto. Carece de estilo e é de gosto duvidoso... Não tem movimento algum: as janelas fechadas e no parapeito, flores plásticas substituem as naturais. A casa é de uma total vulgaridade. (p. 17)

Xavier, Carmen e Beatriz convivem em total harmonia. Após apresentar sua casa, o roteiro passa a tratar das três personagens. Os três, na cama, tomam o café da manhã preparado por Beatriz. Entre as xícaras, ovos e o pão cortado encontra-se também o “frango que sobrou de ontem”, a pedidos de Xavier.

As três personagens se divertem no *pic-nic* no quarto e, em meio a toda a cena, o roteiro segue dando indícios de que as personagens são de classe baixa: “... A cozinha também está descuidada, os utensílios são velhos. Apesar de limpo, tem ar decadente.” (p. 19).

E continua: “Muitos utensílios e comidas espalhados pelo lençol. A luz do meio-dia ilumina nitidamente a cena. O quarto parece um bordel.” (p. 20). Toda a cena é capaz de criar uma mistura de riso, pena e desgosto, no espectador, e não de identificação.

Enquanto no conto a palavra “morte” aparece pela primeira vez quase no final da história, no roteiro, a idéia de Xavier morto aparece já no início, no meio de uma animada conversa entre ele, Carmen e Beatriz: ao comparar-se com o ator Marlon

Brando, no filme *O último tango em Paris*, Xavier escuta de Beatriz “Meu amor, você foi mil vezes superior! Você fez numa noite, o que ele faz no filme todo!”. E Carmen: “E não foi morto, ninguém o matou!” (p. 21). Xavier, Carmen e Beatriz decidem então ir à igreja para “agradecer a Deus, por esta... felicidade” (p. 22). Nesta cena, que também não se encontra no conto, Dona Elena está presente recolhendo o dízimo dos fiéis.

Ao ver Xavier e suas duas esposas entrando na igreja, o comportamento de Dona Elena mostra sua reprovação perante a bigamia:

“Dona Elena pára quando vê Beatriz, Xavier e Carmen, fica séria quando chega a vez deles [de colocar dinheiro na cestinha que ela estava oferecendo para que os fiéis colocassem o dízimo] esconde a cestinha e não deixa botar dinheiro dentro... Elena chega até o delegado, seu marido, e recrimina furiosa e severa.

Elena: (Falando baixo) Ali estão de novo aqueles três. Você tem que impedi-los, Salvador. Você é uma autoridade”.

(p. 23)

Essa é a única posição oferecida pelo roteiro em relação à bigamia: a negação. Nenhuma outra personagem se apresenta encarando a relação mais naturalmente ou se mostra preocupada apenas com o bem-estar de Xavier, Carmen e Beatriz. Em nenhum momento as três personagens são vistas por outros com um olhar que não seja o de reprovação.

A partir dessa cena a figura do delegado deixa de ser *um delegado* e se transforma em Salvador. Como já foi dito, ao ter um nome (escolha semântica proposital), a personagem faz com que todas as críticas feitas à polícia brasileira no conto de Clarice desapareçam no roteiro.

Quando fala do pouco tempo que falta para se aposentar e por isso o seu descaso perante a relação entre Xavier, Carmen e Beatriz, diálogo já citado anteriormente, Salvador justifica seu comportamento no final da história.

A cena seguinte mostra Carmen e Beatriz sozinhas em casa, fazendo as unhas, conversando. Nela o espectador entende como se deu início a relação de bigamia entre

as três personagens e qual o papel que Carmen e Beatriz acreditam exercer no relacionamento:

Beatriz: (sincera) Quando você chegou para ficar, o Xavier me disse: é uma moça distinta, com talento e palavreado fino.

Carmen: (sorrindo envergonhada) Mentira! Eu sou burra mesmo!

Beatriz: (séria) Burra? Aqui a burra sou eu! Apenas sei cozinhar... arrumar a casa...

Carmen: (enérgica) Não se subestime, Bia! Você é ótima em tudo... uma ótima manicure!

Beatriz: (aliviada) Sabe até quantas mãos eu fiz, naquele salão, “La Poupée”? Até 56 mãos, 28 madames num só dia!

As duas se olham sorridentes, em paz com elas mesmas.

Carmen: (satisfeita) Somos duas boas mulheres...

Beatriz: O Xavier merece. (p.27-28)

Percebe-se que a relação não começou de forma natural ou com a aproximação também entre Carmen e Beatriz. O que o roteiro mostra é que as duas mulheres se aproximam do papel de prostitutas ou de mercadorias que possuem um dono, Xavier, já que é ele quem decide o que fará com elas e com quem irão se relacionar, sem que suas opiniões sejam escutadas ou que possam demonstrar qualquer desejo. Mais uma vez o espectador é levado a se afastar da história, enxergando-a com olhar crítico, pois não terá nenhuma afinidade com as personagens.

O amolador de facas passa na rua e Beatriz interrompe a conversa para correr ao seu encontro e pedir que amole algumas facas para que ela possa matar galinhas para o almoço. Mais uma vez o roteiro prepara as ferramentas que serão necessárias para o desfecho da história.

No almoço, quando Xavier volta para a casa para comer com Carmen e Beatriz, o roteiro apresenta mais uma cena que se diferencia do conto e, mais uma vez, faz com que o espectador assista à história como se estivesse observando a vida de pessoas que gira ao redor de sexo e comida, onde tudo é tratado de forma exagerada e irônica, uma irreabilidade.

Dá-se o diálogo entre Xavier, Carmen e Beatriz:

Beatriz: Xavier, a gente estava precisando de algum trocado, para fazer umas comprinhas...

Xavier: (comendo) Supermercado?

Beatriz e Carmen se olham cúmplices. Beatriz reprime o sorriso e fala para Xavier:

Beatriz: É bem melhor do que comida... Sabe, a gente descobriu...

Carmen: (cortando-a) Não fala, Bia! Tem que ser surpresa!

Xavier: (excitado) Surpresa? (arrota)

Carmen: (excitada) Você nem imagina! As mil e uma noites...

Xavier: Vocês sabem que eu sou fraco demais, estão se aproveitando de mim... Quanto é?

Participando do jogo, Xavier vai colocando as notas de 1000.000 em cima da mesa.

Beatriz: Mais uma!

Carmen pega o dinheiro e guarda no seu decote, entre os seios. Imitando gesto diabólico, fala ao ouvido de Xavier.

Carmen: Você não vai se arrepender, Xavier... (p 33-34)

Na seqüência seguinte, número 26, o roteiro apresenta mais uma personagem que não consta no conto: Alberto, secretário de Xavier. Alberto trabalha na farmácia de Xavier e é um funcionário bastante cauteloso e responsável. É ele quem percebe que os novos medicamentos que estão sendo entregues estão fora da data de validade: “E saiba, Seu Xavier, que é a terceira vez que nos mandam o medicamento vencido. Olha a data.” (p.35)

Ao saber dos medicamentos vencidos, Xavier ordena ao seu secretário que faça o que precisa ser feito. Aqui o roteiro mostra que Xavier confia em seu funcionário e este é levado a acreditar que exerce um cargo importante naquele estabelecimento: “Alberto, você tem toda a autoridade para decidir. Faça o que for necessário. Afinal você é o farmacêutico aqui e eu apenas o dono deste barraco! Porra! É contigo, garoto!...” (p. 36)

Nessa mesma cena o delegado está presente e tem uma conversa com Xavier. O diálogo que ocorre entre os dois sobre o relacionamento de Xavier com Carmen e Beatriz é talvez um dos mais importantes sobre bigamia de todo o roteiro. Ele está no roteiro, mas não dura mais do que 40 segundos no filme:

Xavier: O negócio da igreja, não?

Delegado: (inseguro) É isso... Elas dizem que Deus está todos os dias, não só aos domingos... E que vocês três poderiam assistir a missa qualquer outro dia... Domingo é mais para a família... Sabe...

Xavier: (sério e pensando) Correto, doutor, correto.

Delegado: Quer dizer que o senhor aceita...

Xavier: Aceitar? De jeito nenhum. Primeiro, porque eu trabalho até sábado à noite, e segundo porque muitíssimo dos que assistem a missa aos domingos, além da legítima mulher, têm várias outras... E o senhor sabe bem disso!

Delegado seca o suor da cabeça com um lenço, está nervoso.

Delegado: (assustado) Você sabe que eu, nos últimos tempos, não faço...

Xavier: (cortando-o) Enquanto todo mundo faz às escondidas, eu faço em público, meu jogo é limpo.

Xavier vai continuar a falar, mas Alberto interrompe.

Alberto: Seu Xavier, telefone.

Xavier: (irritado) e daí?

Alberto: (confuso) É ela...

Xavier: A Beatriz ou a Carmen?

Delegado assiste à conversa sem perder um detalhe, seus olhos dançam.

Alberto: (atrapalhado) Não... (Xavier cai em si mesmo) A outra. (p. 37-38)

O roteiro segue:

“O rosto de Xavier se ilumina com um sorriso, e sai rápido. O Delegado fica perplexo com a revelação. Levanta três dedos de sua mão em direção a Alberto, como interrogando. Alberto, muito atrapalhado, afirma com movimento de cabeça. Delegado não pode acreditar. Admira” (p. 39)

A conversa perde sua força por não ocupar muito tempo na história e por ser interrompida por Alberto, quando diz a Xavier que “ela” lhe aguarda no telefone, mostrando a existência, pela primeira vez no roteiro, de uma amante (a prostituta com quem Xavier se encontra, sem que Carmen e Beatriz saibam).

Alberto, o secretário, na seqüência seguinte, número 27, mostra que sua personagem foi criada no roteiro para realmente exercer um papel de confiança na vida de Xavier. Quando deixa a farmácia, no fim da tarde, Xavier se vira para trás esperando um sinal positivo de Alberto, o que significa que ele pode caminhar sem receio ao encontro de sua amante, pois não há nenhum sinal de Carmen ou Beatriz na rua. A cena, além de mostrar que Alberto é um funcionário de confiança, deixa claro também que ele admira seu patrão.

A seqüência 28 apresenta mais uma situação cômica. O espectador é levado a rir diante da maneira atrapalhada com a qual Xavier caminha pelas ruas de São Paulo e tenta se disfarçar para não ser reconhecido por ninguém. O encontro com a prostituta se dá em clima de comicidade em uma cena onde o humor parece ser o *leitmotiv*:

Xavier anda pela calçada, reconhece alguém que vem na sua frente: para dissimular encosta na parede e olha para o chão... Xavier sem sair da parede tira alguma coisa do paletó: óculos escuros. Bota os óculos e depois de olhar as horas de novo, continua andando. (p. 40)

A cena continua:

Há um tempo que Xavier está na calçada, nervoso, olhando as horas. Tira os óculos escuros, cada vez que acha reconhecer alguém a distância, se transformando num nervoso exercício de “tira e põe”... Xavier olha de novo as horas, acha que o relógio parou, escuta no ouvido e fica mais nervoso... Uma mulher do Exército da Salvação está olhando com um sorriso a Xavier, sem que ele note. Mulher tem uma caixinha de contribuição nas mãos e com passo decidido e sorrindo se aproxima dele. Xavier está confuso e de costas à mulher e se surpreende quando sente a mão dela no braço, faz um sorriso e se vira. Fica perplexo quando constata ser aquela mulher, que levanta na sua frente a caixinha... Xavier se atrapalha, procura alguma coisa nos bolsos, tira o que tem: dinheiro e a caixa dos preservativos. Se envergonha pela caixinha e sempre atrapalhado pega um dinheiro qualquer... Xavier fica exausto. (p. 41-42)

Finalmente Xavier entra no “inferninho”, mas não antes de vivenciar o último momento de humor:

Na porta de serviço um homem enigmático (de terno e pasta) está olhando para Xavier com interesse, Xavier percebe e olha para ele. Enigmático faz um sorriso gay, Xavier se atrapalha e bota os óculos de novo. Enigmático requebra seu andar e entra pela porta de serviço, sem parar de olhar para Xavier... Xavier duvida um instante, pensa e se decide, abre a porta e entra. (p. 42)

Tudo acontece rapidamente, com a velocidade certa de uma comédia. O tirar e colocar dos óculos-escuros, o caminhar por entre as pessoas tentando não chamar

atenção (mas despertando total curiosidade de todos), a mulher do Exército da Salvação, o ato de tirar por engano uma caixa de preservativos do bolso, o homem gay que paquera Xavier, momentos que apresentados juntos fazem com que o espectador não faça mais do que rir diante do que está assistindo. Sem gerar nenhum questionamento, o roteiro segue.

Novamente diferente do conto, no roteiro a prostituta está presente, tem nome e local de trabalho:

... é uma espécie de cabaret-boite, meio escroto. A pouca qualidade da casa, se adverte na decoração pobre, as garotas que trocam de roupas na mesma sala, uma show-woman sem condições artísticas que ensaia seu número... O pedreiro está consertando uma parede... Xavier olha para todos os cantos procurando Monique... Xavier olha o grupo das garotas: algumas tiram os bobis, outras depilam as pernas... outras comem de uma quentinha, etc. (p. 42, 43 e 44)

Xavier se atrasa para voltar para casa e Carmen e Beatriz, preocupadas, telefonam para a farmácia a procura de informações sobre seu paradeiro. Alberto, o fiel secretário, afirma não saber onde seu patrão possa estar. Nesta noite Xavier chega feliz em casa e, para acabar com a desconfiança de suas duas mulheres, diz-lhes que ganhou muito dinheiro em seu trabalho e que por isso farão uma viagem. “Enfim, a nossa lua-de-mel!”, exclama Beatriz (p. 54).

Enquanto no conto as três personagens viajam para Montevidéu, no roteiro, (talvez poupar custos na produção...), o destino é o Rio de Janeiro. Várias seqüências mostram Xavier, Carmen e Beatriz se divertindo juntos pela cidade. Mas, durante um momento Xavier lembra de Monique:

Xavier se distrai olhando a moça da Lagoa, muito parecida com Monique. Moça está em cima de sua bicicleta e parou para pintar os lábios com um batom vermelho forte, idêntico ao de Monique. Xavier se excita e olha o detalhe dos grandes lábios. Quer ir até a moça, mas tem medo das mulheres... (p.56)

Assim, o roteiro mostra que talvez exista uma aproximação maior entre Xavier e Monique, um relacionamento possivelmente até amoroso. Isso deixa ainda mais marcada a idéia de traição por parte de Xavier.

As três personagens vão às compras, assim como no conto. Carmen escolhe uma máquina de escrever, para escrever seu diário e deixá-lo “bem mais caprichado” (p. 57), e Beatriz escolhe um livro de receitas em francês, o que leva Xavier a debochar dela.

Beatriz: (tímida) Eu vou levar ... o francês.

Xavier: (rindo) Bia, você mal fala português!

Beatriz: (hesita) Eu gosto tanto dos nomes das comidas em francês...

Xavier, em atitude de poderoso, tira o dinheiro do bolso e coloca em cima do balcão.

Xavier: Rapaz, a gente vai levar os dois [referindo-se a outro livro em espanhol]. Embrulha.

(p. 58)

Na cena seguinte Xavier, Carmen e Beatriz estão no Cristo Redentor e tiram fotografias. Mais uma vez o roteiro mostra que a relação existente entre os três se completa como se fosse um casal: “Beatriz tira uma foto de Xavier beijando Carmen aos pés do Cristo; Carmen tira a mesma foto de Xavier com beatriz; um pivetinho tira uma foto dos três abraçados.” (p. 58)

A foto tirada no Cristo Redentor se transforma em uma imagem num prato que se encontra pendurado na parede da casa das três personagens. Essa cena marca o término da viagem ao Rio de Janeiro. Já em casa, Xavier se despede de Carmen e Beatriz, que estão dormindo. Ao sair, diz: “E o pior é que nem tenho idéia da hora em que volto hoje. Nem me esperem pro jantar... Depois das noites cariocas, dias paulistas... tem muito trabalho pela frente.” (p. 59).

Xavier vai ao encontro de Monique. Ao chegar ao prostíbulo, Monique lhe diz que não poderá atendê-lo, pois o camarim está em obras. Mas, ao ver que Xavier está bastante nervoso e excitado, Monique lhe segura pelo braço dizendo “vem comigo, vamos dar um jeito...” (p. 61). Os dois vão para trás do palco: “Monique está nua e Xavier sem a camisa. Monique levanta um chicote de veludo negro e bate em Xavier.

Monique: é para matar a saudade, filho da puta!” (p. 62)

Com essa atitude de Monique, percebe-se que a relação que existe entre os dois não é apenas profissional.

Enquanto isso Carmen e Beatriz esperam Xavier em casa, entediadas. As duas bebem vinho e a cena deixa no ar a idéia de que as duas fizeram sexo:

Carmen serve o vinho para as duas. Sentam-se na cama uma diante da outra. Ficam silenciosas, graves. Beatriz toma a iniciativa de trocar as taças, Carmen aceita, olha para os lábios de Beatriz. Muito próximas, elas bebem devagar o vinho, olhando-se nos olhos. Afastam as taças, beijam-se. *Fade-Out*¹¹⁸ (p. 64)

Esse fato no conto é descrito de forma diferente. Apesar de falar mais claramente sobre o que ocorre entre Carmen e Beatriz, não desperta tanto o interesse do leitor por ser apresentado de forma mais natural e por parecer algo mais “corriqueiro”: “Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste.” (conto *O Corpo*, p. 23).

Mas, assim como no conto, no roteiro Xavier vibra ao saber que Carmen e Beatriz fizeram sexo e pede que elas façam na sua frente:

Xavier: (surpreendido, deliciado) Vocês fazem? Fazem mesmo?

Beatriz: (desculpando-se) A gente fica sozinha... O tempo custa a passar.

Xavier: Verdade mesmo? Ah, vocês não vão me deixar fora desta... Ai, que tesão que me deu!

Vamos, vamos, já todo mundo pro quarto... (p. 65)

E, assim como no conto, as duas não conseguem:

Expressão decepcionada de Xavier, nu sobre a cama. As duas mulheres estão em pé, fora da cama, desenxabidas.

Carmen: Não dá... não consigo. Estou sem vontade. (Sai rápida)

Beatriz se atira nos braços de Xavier, esconde o rosto no seu peito.

Xavier: Que pena! Acho que foi vergonha... Um dia vocês conseguem. (Cochichando). Me diz, como é que vocês fazem?

Beatriz: (constrangidíssima, escondendo-se) Com o dedo... Com a língua.

Xavier: Minha gorduchinha... gosta de mulher, é?

Beatriz: Não, só da Carmen. (p. 66)

¹¹⁸ *Fade-Out*: na linguagem cinematográfica significa o escurecimento da cena até se tornar totalmente preta. É um recurso utilizado para diversos fins, especialmente para marcar o fim de uma cena/ seqüência. Neste filme, especificamente, marca o fim da seqüência 47.

Pode ser entendido que Carmen e Beatriz possuem uma relação da qual Xavier não faz parte, mesmo que todos desejem que não seja dessa forma. Essa relação, exatamente por ser só entre as duas, deixa Carmen e Beatriz ainda mais unidas.

Mais uma vez Xavier vai ao encontro de Monique mas dessa vez, ao voltar para casa, Carmen descobre em sua camisa uma mancha de batom. Assim como no conto, Carmen e Beatriz se enfurecem e atiram contra Xavier o que encontram pela frente. Ele, sem conseguir encontrar uma desculpa, se ajoelha e pede perdão, dizendo que não sairá mais com a outra mulher.

Beatriz é quem primeiro fica com pena e se deixa abraçar por Xavier. Novamente um *Fade-Out* encerra a seqüência.

Na seqüência seguinte ocorre um diálogo entre Xavier e seu secretário, Alberto, que mais uma vez reforça a idéia de que o relacionamento bígamo é encarado pelas três personagens principais como sendo um relacionamento “normal” entre um casal:

Alberto: (desapontado) Que é que foi, Seu Xavier?

Xavier: Coisa nenhuma! Briga de casal... Elas descobriram que existia a Monique...

Alberto: (preocupado) Era de se imaginar...

Xavier: (com desprezo) Mas vai passar, é só briga de mulher... Ciúme, sabe? Elas não estão querendo cozinhar, nem o café da manhã vão fazer... (pensa e repara em Alberto ao seu lado) Chega de escutar e vai buscar minha comida! (p. 72-73)

Xavier tenta fazer as pazes com Carmen e Beatriz, mas as duas se negam. Por um tempo, apesar de sempre tristonhas, fazem sexo, vão ao cinema e cozinham.

As duas conversam como duas amigas que reclamam dos namorados, há uma postura de reivindicação, mas o roteiro deixa claro que por trás dessa suposta rebeldia, Carmen e Beatriz “sabem” que sem a figura masculina não estão completas:

Carmen: Daqui a pouco, nem mais ânimo eu vou ter para escrever! Mas eu juro, mesmo que eu sinta vontade, o Xavier não encosta a mão em mim...

Beatriz: Mas por enquanto, a gente se arranja entre nós duas... é também amor!

Carmen: Mas amor sem homem, é amor triste, Bia...

Beatriz concorda com um gesto e pára de descascar.

Beatriz: Hoje vamos sair, nos divertir...

Carmen: O Xavier nem merece tanta lágrima de mulher! (p. 75)

Carmen e Beatriz vão ao cinema e, ao sair, decidem tomar sorvete. Na sorveteria, são flertadas por dois homens e “com muita dignidade, olham para o chão e dão as costas aos amigos...” (p. 77). O roteiro mostra aqui que Carmen e Beatriz, apesar de terem sido traídas por seu marido, continuam a afirmar a questão da fidelidade feminina, como forma de dignidade. A idéia da diferença entre a traição masculina (vista como natural) e a traição feminina (como desrespeito à própria mulher) é aqui reforçada.

Enquanto isso Xavier está em casa, escutando um LP de tango e chorando “que nem criança” (p. 78). As duas voltam para a casa, que “está às escuras... As duas olham a casa antes de entrar, olham o céu: a casa parece assombrada” (p. 78). Dá-se o diálogo entre Carmen e Beatriz:

Beatriz: Acho que vai chover...

Carmen: (premonidora) O ar está muito carregado... Coisa esquisita. (Sente um calafrio) Você também sentiu?

Beatriz: O quê?

Carmen não sabe explicar, as duas se olham sérias em silêncio, e vão entrando devagar. (p. 78).

O roteiro novamente prepara o espectador para o final da história. Carmen passa a ter uma postura mais ríspida, um tanto quanto mórbida. E é sempre seguida por Beatriz:

Xavier dorme num lado da cama, como criança, coberto até o rosto. Ronca forte demais. A cabeça para cima, a boca aberta. Na mesinha de cabeceira, um vidro de remédio e um copo de água... Por detrás das cortinas com babados da cama, aparecem Carmen e Beatriz, olhando com penetração para Xavier... Beatriz olha para Carmen, que cruza a porta do quarto. Olha para Xavier. Suspira. Segue atrás de Carmen.

As duas vão para a sala, onde ocorre a seguinte conversa:

Carmen: Um dia nós três morreremos.

Beatriz: E à toa. (Longa pausa) Ele parecia uma criança dormindo... (Longa pausa, tom). Será que ele vai morrer de morte morrida?

Carmen fica em silêncio, reflexiva. Encara Beatriz.

Carmen: Nós duas temos que dar um jeito.

Beatriz: Que jeito?

Carmen: Deixa por minha conta... Tem que ser hoje.

Beatriz: O que, Carmen? (p. 80)

Xavier continua dormindo no quarto. Agora as duas vão à cozinha, onde escutam Schubert no rádio: “Carmen parece entrar em transe, fecha os olhos e ouve a música. Beatriz espera a reação de Carmen, que logo abre os olhos, arregalando-os...” (p. 81). Carmen diz a Beatriz:

Carmen: Tem que ser hoje!

Beatriz: O quê?

Carmen: Não sei...

O roteiro mostra um crescente repentino no comportamento de Carmen. No conto também ocorre a decisão de matar Xavier e também é Carmen quem decide, sendo o tempo todo seguida por Beatriz. Mas o conto é bastante curto e apresenta durante todo o momento uma velocidade rápida. Já o roteiro vem caminhando normalmente para o desfecho e de repente ocorre a idéia do assassinato. Fica a sensação no espectador de que não havia mais tempo para contar a história.

Carmen e Beatriz voltam para o quarto e ficam observando Xavier, até que, como no conto, Carmen diz:

Carmen: Na cozinha temos dois facões.

Beatriz: E daí?

Carmen; Daí que somos duas, temos dois facões e podemos fazer o que é preciso. (pausa). Deus manda.

Beatriz: (encara gravemente Carmen, segura-lhe o braço) Não é melhor não falar em deus nessa hora? (Baixa a cabeça).

Carmen: (segura o rosto de Beatriz, levanta-o, encara-a) Você quer que eu fale no diabo? (Tom) Falo em Deus que é o dono de tudo. Do espaço e do tempo. E matar requer força. Força humana. Força divina. (p. 82)

Carmen decide tudo e toma as rédeas da situação, mas é Beatriz quem transforma a cena numa grande piada. A figura de Claudia Jimenez no escuro tentando, primeiramente em vão, matar Xavier, faz com que a cena seja de terror-grotesco. O roteiro descreve o momento do assassinato da seguinte forma:

Xavier dorme pesadamente. As duas mulheres estão diante da cama, próximas uma da outra.

Beatriz: (baixinho) está tão escuro!

Carmen: Agora!

Os dois facões sobem no ar, caem, violentos, sobre a cama. Carmen percebe que não esfaquearam Xavier, mas o cobertor. Olha para Beatriz, respiração pesada. Respiração profunda de Xavier. Carmen começa a levantar lentamente o facão. Beatriz segue-a. Os corpos das mulheres se dobram para trás, as mãos das mulheres e os dois facões, que despencam sobre Xavier. De Xavier só um grunhido, um único grunhido, horrendo. As mulheres sobem e descem os facões outras vezes, num frenesi, como se não pudessem parar. Um relâmpago ilumina a cama ensangüentada. A cortina, no movimento de fechar, faz ruído.
(p. 83-84)

A cena seguinte mostra Carmen e Beatriz na cozinha, fazendo café e limpando as mãos sujas de sangue:

Carmen: [*falando para Beatriz*] Beba.

Beatriz obedece, sorve o café em grandes goles sem desprezar o olho das mãos de Carmen.

Beatriz: E agora? O que é que a gente faz?

Carmen: Faz o que tem que fazer. Enterra. (p. 85)

Carmen é a responsável pelo desenrolar dos fatos a partir da decisão de matar Xavier. A carga de Beatriz fica a ironia, o humor. É ela quem dá leveza à história:

Sapatos novíssimos, lustrosos, calçam os pés de Xavier, seguros pelas mãos de Beatriz. O corpo todo de Xavier vai

sendo revelado: vestido como se fosse para uma festa, e sendo carregado pelas duas em direção do jardim. (p. 85)

Carmen e Beatriz conversam:

*Off*¹¹⁹ Beatriz: Você botou o sapato novo... que ele ainda nem tinha usado...

Carmen: É assim que se faz... Ai, ele parece mais pesado ainda...

Beatriz: É porque o espírito se foi... (p. 85-86)

O humor continua por toda a cena do enterro. O espectador é levado a rir de toda a tragédia e Carmen e Beatriz passam de assassinas a duas mulheres hilárias desajeitadas. O roteiro se transforma numa verdadeira dramédia¹²⁰. Carmen e Beatriz cavam um buraco no jardim onde irão colocar o corpo de Xavier, chove muito:

Beatriz dá uma olhada no corpo de Xavier, que está estendido no jardim, a poucos metros delas, se molhando com a chuva que cai... Beatriz olha para o corpo de Xavier, se compadece e vai até ele. Afasta um braço do corpo e nele tranca o guarda-chuva que protege sua cabeça... A água caindo em cima do guarda-chuva, em baixo, o corpo extático de Xavier. (p. 86-87)

Assim como no conto, Carmen e Beatriz plantam rosas onde está enterrado o corpo de Xavier. E também como no conto, as duas personagens se vestem de preto, em sinal de luto, pela morte de seu marido. A grande diferença nesse momento é que no conto as duas saem para comprar as roupas, já no roteiro “Carmen e Beatriz abrem pacotes: dos pacotes saem roupas pretas, pesadas, de luto...” (p. 88). Ou as duas já haviam ficado de luto antes, ou esperavam ficar agora... O desfecho da história contada através das telas pede que aconteça esse momento no filme.

Alberto, o secretário, também no roteiro é quem primeiro sente o sumiço de Xavier. Ele telefona para a casa de seu patrão, de onde ele recebe a notícia de que Xavier está viajando. O secretário então imagina que Xavier deve estar com Monique. Por sua vez, Monique telefona para a farmácia de Xavier e pergunta por ele, deixando Alberto preocupado. Música de suspense.

¹¹⁹ O espectador pode ouvir a voz de Beatriz e a personagem não aparece na cena.

¹²⁰ Gênero cinematográfico que mistura o drama e a comédia.

Enquanto isso Carmen e Beatriz vão passear no cemitério. Mais uma vez o espectador assiste a uma cena irônica. A música de suspense utilizada antes perde sua força:

Carmen e Beatriz, de braço dado, vestidas de preto, andam juntas, com ar lânguido, mas tentando sorrir uma para a outra. Andam meio entediadas, olhando para os lados com piedade... Carmen pára, faz um sorriso para Beatriz e (de um lugar que não vemos) corta dois cravos, um branco e outro vermelho. Entrega o branco para Beatriz que de imediato cheira o perfume e faz um sorriso agradecida a Carmen, que cheira seu cravo vermelho. As duas continuam andando e saem do plano... Câmera corrige e vemos que as flores foram tiradas de uma coroa mortuária, toda feita de cravos vermelhos e brancos.
(p. 91)

As duas personagens voltam para casa. Na cena, que não está no conto, vê-se a escadaria do Bexiga, ao entardecer. Carmen e Beatriz “se dirigem à escadaria, que tem no pé, a estátua de um santo toda quebrada.” (p. 92). A imagem do santo quebrado e a reação das duas mulheres fazem com que o roteiro continue seguindo seu tom tragicômico. O humor chega ao seu ápice na cena no momento em que Carmen e Beatriz escutam a música do realejo e vão até ele:

... As duas chegam ao pátio da escadaria, onde está velhinho com o realejo. Beatriz olha-o sorridente por um instante, Carmen permanece séria... Beatriz abre a bolsa e procura dinheiro, enquanto vai se aproximando do realejo. Carmen olha espantada. (p. 93)

Ocorre o seguinte diálogo:

Carmen: (assustada) Vai fazer o quê?

Beatriz: Vou saber a minha sorte, o nosso destino.

Beatriz deposita o dinheiro na caixinha, junto do periquito. Carmen avança alarmada e pega (tarde) o braço de Beatriz.

Carmen: (alarmada) Não faça isso! (p. 93)

O roteiro segue:

Beatriz parece ter compreendido, mas já é tarde, quer tirar o dinheiro, mas o periquito está na procura do cartão da sorte. Se arrepende, olha também espantada para Carmen, que só tem os olhos fixos no periquito, que não se decide por cartão nenhum... O som do realejo se distorce – Música estranha. Vai mais lento... (Suspense)... Beatriz olha para Carmen, Carmen e Beatriz, as duas expectantes. O periquito pega um cartão e tira... Beatriz engole o medo... O periquito se aproxima e entrega o cartão fechado... Beatriz hesita, olha para Carmen e com mão trêmula pega o cartão. Tenta abri-lo, mas treme demais e não consegue. Vai desistir, mas toma coragem e passa o cartão para Carmen. Carmen olha para o cartão como se fosse um monstro, treme e toma o cartão, respira fundo, se encoraja e abre o cartão. Lê muito séria. Beatriz olha expectante, quer saber o que diz. Carmen termina de ler, séria e inexpressiva, amassa o cartão na mão e joga no chão... (p. 94-95)

Carmen diz que o que está escrito no papel é “bobagem” (p. 95) e a “música do realejo volta ao normal.” (p. 95). As duas finalmente voltam para casa.

O secretário Alberto decide ir à casa de Xavier e é recebido por Carmen e Beatriz. Mais uma vez a ironia se faz presente quando, indagada por Alberto se Xavier havia telefonado “de lá, onde ele está” (p. 98), Carmen responde “acontece que lá, não tem telefone” (p. 98).

Como sua visita às duas esposas não lhe trouxe uma resposta sobre o paradeiro de Xavier, Alberto decide procurar por Monique para saber se ela tem alguma notícia de seu patrão. A cena também não está no conto e nela é possível perceber total desinteresse por parte de Monique em relação a Xavier. A importância do envolvimento entre os dois diminui, o que possivelmente leva o espectador a pensar que Carmen e Beatriz mataram Xavier desnecessariamente: “Monique está botando as roupas para o show, na porta do camarim está Alberto, meio sem jeito. Ela fala sempre com sono, sem preocupação nenhuma”. (p. 100)

Os dois conversam:

Monique: Como eu vou saber? Ninguém avisa quando vai chegar... e quando vai embora, sai...
O trabalho da gente é assim mesmo, rapaz: O que interessa é o serviço e pronto!

Alberto: (insistente) Mas, ele não falou numa viagem?

Monique: (rindo) Minha freguesia é grande, rapaz... Só lembraria da viagem se eu fosse a convidada de honra!... Não vá embora, não. Tem que pagar as despesas do seu patrão, faltou a dois encontros! (p. 100)

Alberto decide então ir falar com o delegado, que no roteiro, como já foi dito, possui nome, esposa e neta, rompendo com toda a crítica feita por Clarice Lispector à Polícia brasileira.

Salvador, o delegado, comendo coxas de galinha, pede que Alberto o procure no dia seguinte, pois, além de estar em companhia da neta, “a noite não é recomendável para procedimentos policiais” (p. 101). O delegado encerra a conversa dizendo “A gente tá numa boa, rapaz. (Dando tapinhas). Melhor é amanhã, com sol... Fique calmo, rapaz, vai ver que amanhã você vai se juntar com seu patrão.” (p. 101)

No roteiro existe o desdém de Salvador perante o caso, enquanto no conto a falta de profissionalismo é da Polícia.

No dia seguinte Carmen e Beatriz, em casa, riem ao lembrar o que estava escrito no bilhete dado pelo periquito a Beatriz: “... Que íamos fazem uma longa viagem...” (p. 103). Novamente o roteiro prepara o espectador para o que irá ocorrer na cena final.

A campainha da casa toca, insistentemente. Na porta estão Alberto, Salvador e dois policiais a paisana. O delegado pergunta a Carmen e Beatriz onde está Xavier e Carmen, apontando para as portas dos fundos, responde que ele está no jardim. Como no conto, dá-se o diálogo:

Delegado: (Confuso) No jardim? Fazendo o quê?

Beatriz: Só Deus sabe.

Todos vão ao jardim, ao encontro de Xavier. Lá, “em forma grosseira, sem pretender dissimular, uma elevação do terreno, coberto pelas roseiras, indica a presença de um corpo enterrado.” (p.106-107).

A câmera mostra Carmen e Beatriz sentadas “num banco do jardim, apertadinhas” (p. 107), cochichando uma para a outra que “as rosas são as que mais sofrem...” (p. 107)

Os policiais, com a ajuda de uma enxada, cavam a terra e o corpo de Xavier é encontrado. Delegado e Alberto conversam:

Alberto: (triste) Olha o que sobrou dele... um polígamo fiel!!

Delegado: Um homem forte, sanguíneo,, muito respeitado, e mais invejado ainda... (Estende a mão para Alberto) Minhas condolências.

Alberto: (formal) (aperta a mão) Obrigado.

O delegado diz então que terá de prender Carmen e Beatriz. Enquanto isso os dois policiais vão para debaixo de uma árvore, à procura de sombra, e Alberto, enjoado com o cheiro do morto, se afasta. Salvador se aproxima do corpo de Xavier e fala para ele: “Você acha que agora vai adiantar alguma coisa? Prender as mulheres, tomar depoimentos, aquela papelada toda, inquéritos, aquela falação... Você sabe disso... Daqui a pouco eu estou indo embora da repartição.” (p. 109)

Após ter “explicado” a Xavier, e ao espectador, que terá um trabalho desnecessário se prender Carmen e Beatriz, o delegado olha para todos a sua volta: “... Os dois policiais... um deles tira a terra das unhas com um canivete, o outro limpa os sapatos com um papel, sem ligar para a situação geral... olha para Alberto que acabou de vomitar e passa mal, mas vai se recompondo.” (p. 109) Ele então “tem uma idéia e muito decidido se aproxima de Alberto.” (p. 109). Ocorre o seguinte diálogo:

Alberto: (murmurando) Pobre Xavier! Já era...

Delegado: (doutoral) Alberto! Deixa comigo que eu seguro as pontas aqui. Vai, você está muito abalado. O melhor é você ir tocando a drogaria, enquanto as situação se resolve... (p. 110¹²¹)

Depois, volta-se para Carmen e Beatriz, dizendo: “O que tinha que acontecer, já aconteceu. Agora não tem jeito... A vida é assim mesmo, um dia acaba... Olhem vocês duas... Arrumem as malas e vão para bem longe daqui. E não nos dêem mais amolação”. (p. 110)

¹²¹ Como a página 110 não está marcada no roteiro (após a página 109, há uma página sem numeração e logo em seguida outra marcada como “110. A”), marquei esta como sendo a 110.

Carmen e Beatriz agradecem e, juntas, entram na casa. O delegado permanece no jardim com os dois policiais “entediados” (p. 110). O comportamento dos policiais mostra que a decisão de Salvador de não prender as duas mulheres e fingir que nada aconteceu era algo corriqueiro, apenas mais um dia de trabalho sem que nada especial tivesse ocorrido.

O delegado se aproxima do corpo de Xavier, fala com ele e lhe diz a última frase do conto, que não será a do roteiro: “Escuta aqui Xavier... Você tem alguma coisa a dizer? (Para ele mesmo concluir) Não há mesmo nada a dizer!” (p. 110.A). O delegado se levanta, olha para os policiais e grita: “Enterra de novo!”. O corpo de Xavier é novamente enterrado. Mais uma vez aí pode-se ver que a crítica feita por Clarice no conto em relação à Polícia brasileira não está presente no roteiro.

A seqüência seguinte, número 87, mostra Carmen e Beatriz correndo no saguão de um aeroporto. As duas vão tomar um avião e sentarão em poltronas separadas.

A cena seguinte mostra Beatriz, já sentada na poltrona do avião, apertando seu cinto. “... Ao seu lado, só vemos a mão do passageiro que segura a revista que está lendo.” (p. 111). A seguir, Carmen termina de afivelar seu cinto e “... ao seu lado vemos a outra mão do passageiro segurando a revista, sentado entre elas duas.” (p. 111). O roteiro segue:

Carmen olha para o passageiro, por detrás da revista, e faz um gesto de satisfação. O mesmo faz Beatriz olhando o passageiro. As duas mulheres se olham felizes, emocionadas. Logo voltam a olhar o passageiro... Passageiro sente os olhares em cima dele, abaixa a revista e vemos seu rosto. É um típico estrangeiro, com aspecto de executivo nórdico (norueguês ou belga ou sueco), de aspecto viril, mas com um discreto brinco de ouro na orelha. Passageiro olha para as duas recebendo os sorrisos, e fica perplexo e admirado, gostando da situação.
(p. 111)

A cena dá a idéia de que a história continua. Como já foi dito aqui, a idéia de que Carmen e Beatriz não eram realmente apaixonadas por Xavier (acabando com a força do relacionamento bigamo), que estavam com ele para assassiná-lo e que agora se comportariam da mesma forma com esse novo homem, é um possível pensamento.

Além disso, provavelmente esse novo homem aceitaria ter um relacionamento com Carmen e Beatriz, pois não é à toa que o roteiro mostra seu discreto brinco de ouro na orelha, ou seja, a imagem a ser passada é a de que esse é um homem moderno, irreverente e que não segue os padrões de comportamento estipulados pela sociedade.

O roteiro se encerra com um *close*¹²² do “velhinho do realejo” olhando para o céu, seguindo o avião de Carmen e Beatriz. Ele pára de olhar e volta a girar a manivela do realejo. Música de realejo ao fundo e *plano geral*¹²³ da cidade de São Paulo.

O espectador é levado a lembrar do papel onde estava escrito que as duas iriam fazer uma longa viagem. A relação de bigamia, a relação homossexual, a prostituição, o assassinato, a falta de profissionalismo da Polícia, a hipocrisia da sociedade... No roteiro tudo se resume à sorte tirada por um periquito. Tudo já estava escrito.

Tratei, aqui, neste capítulo que antecede a conclusão, de demonstrar as aproximações e os distanciamentos das duas narrativas e certas relações construídas. Em nossas hipóteses de leitura, tais passagens que usei como ilustração entre conto e roteiro organizam-se plasticamente e cumprem funções bastante precisas na economia narrativa das duas formas textuais, oferecendo ao leitor e ao espectador uma visão de um cotidiano, baseado no real como ficção, pela capacidade de fabulação das ações humanas, demasiadamente humanas, das personagens.

¹²² Tipo de enquadramento no qual aparece parte do objeto que está sendo filmado.

¹²³ Tipo de enquadramento no qual aparece todo o local onde a pessoa ou objeto a ser filmado se encontra.

9. FIM... UMA HISTÓRIA, DOIS CONTEXTOS, DUAS HISTÓRIAS

Literatura e cinema se aproximam e se afastam de diferentes formas, em diferentes momentos. Não só em relação à história contada, mas também em relação ao seu criador, pois, como lembra Randal Johnson, “há... os casos de cineastas que escrevem romances e romancistas que fazem filmes”¹²⁴.

Ainda segundo Johnson, não só o cinema trata de roteirizar obras literárias e transportá-las para as telas, as obras literárias também citam o cinema e contam com ele para trabalhar suas palavras.

É comum escutarmos que o livro é melhor que o filme, que a história contada através das telas deixa a desejar em relação à mesma antes lida. Como exemplo, utilizo o que foi dito por Geraldo Carneiro sobre o filme *A Hora da Estrela*:

Para evitar mal-entendidos, esclareço que *A Hora da Estrela* é um belo filme, uma das estrelas da cinematografia brasileira dos anos 80. Ainda assim, no confronto com o livro homônimo de Clarice Lispector [...] arriscaria afirmar que o filme é extraordinariamente insatisfatório.¹²⁵

Sobre o mesmo filme, Luiza Lobo¹²⁶ diz:

“Ao ser retratado na tela, este enredo [do livro] ignora a riqueza da narração, de certos diálogos e os meios-tons da descrição, no

¹²⁴ JOHNSON, Randal. “Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O caso de Vidas Secas”. In: PELLEGRINI, Tânia, Randal Johnson, Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Flávio Aguiar. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

¹²⁵ Randal Johnson cita Geraldo Carneiro (“Uma alucinação provocada pela febre de utopia”, em Nelson Rodrigues Filho (org.), *Letra e imagem: linguagem/ linguagens* (Rio de Janeiro: Uerj/ Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, 1994, pp. 57-62) – Livro *Literatura Cinema e Televisão* p. 40.

¹²⁶ Professora de pós-graduação da UFRJ, pesquisadora e escritora de diversos livros, entre eles *A maçã mordida*, 1992; *Literatura Comparada I. Introdução, organização, tradução, exercícios e notas*, *Literatura Comparada II. Introdução, organização, tradução, exercícios e notas*, ambos em 1996; entre outros.

sutil universo de significações constantes do texto de Clarice, que não podem ser transmitidos pela câmera”¹²⁷.

Uma comparação quase sempre se faz presente. Difícil é escutarmos sua ausência. Essa comparação ocorre porque sob algum ângulo a obra cinematográfica não é uma cópia altamente fiel da obra literária. A aproximação passa então a ser entendida como uma tentativa fracassada de se contar a mesma história.

Para Johnson, essa tentativa fracassada é um “falso problema”, já que “não é... um problema para o espectador que não conhece a obra original... Também não é um problema quando se trata de uma obra literária pouco conhecida ou valorizada.”¹²⁸ Ainda segundo ele, “é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e ... ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos.”¹²⁹

Johnson diz que a insistência na fidelidade entre as duas obras “resulta em julgamentos superficiais que freqüentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda.”¹³⁰

José Carlos Avellar, importante crítico de cinema, explica a verdadeira troca existente entre cinema e literatura, mostrando que cópia e fracasso são palavras que não fazem parte desse relacionamento:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-

¹²⁷ Randal Johnson cita Luiza Lobo (“A hora da estrela: o filme e a novela”, em Nelson Rodrigues Filho (org.), op. cit., pp. 63-71 – Livro Literatura Cinema e Televisão p.40.

¹²⁸ JOHNSON, Randal. “Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O caso de Vidas Secas”. In: PELLEGRINI, Tânia, Randal Johnson, Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Flávio Aguiar. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

¹²⁹ JOHNSON, Randal. “Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O caso de Vidas Secas”. In: PELLEGRINI, Tânia, Randal Johnson, Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Flávio Aguiar. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

¹³⁰ JOHNSON, Randal. “Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O caso de Vidas Secas”. In: PELLEGRINI, Tânia, Randal Johnson, Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Flávio Aguiar. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer.¹³¹

Assim, com as diferenças e as semelhanças, com as aproximações e os distanciamentos, com o aproveitamento, o reaproveitamento, a exclusão, a inclusão, a troca de idéias, o uso e o desuso, é possível então enxergar num corpo dois corpos... ou mais. E cada corpo completo em si, independente, total em sua existência.

Para completar meu trabalho, valho-me das palavras de José Antonio Garcia sobre seu filme: “Acho *O Corpo* uma adaptação literária maravilhosa, e é cinema, não literatura.”¹³² Contraponho-me, porém, com a minha leitura: acho *O Corpo* um conto instigante e intrigante, porque ele conseguiu ser cinema, mas é, antes de tudo, a *boa* literatura ficcional de Clarice Lispector.

Fim

¹³¹ José Carlos Avellar, *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil* (São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994), p. 124. Citado no livro JOHNSON, Randal. “Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O caso de *Vidas Secas*”. In: PELLEGRINI, Tânia, Randal Johnson, Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Flávio Aguiar. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 39-40

¹³² GARCIA, José Antonio. In: *O Cinema da Retomada: 90 Depoimentos de 90 Cineastas*. p. 214

BIBLIOGRAFIA

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, Disjunções e Transmutações - Da literatura ao Cinema e à TV**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42 Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 4 Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. “A Personagem do Romance”. In: CANDIDO, Antonio, Anatol Rosenfeld, Decio de Almeida Prado, Paulo Emílio Sales Gomes, **A Personagem de Ficção**. 3 Ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: UFOP, 1999.

GOTLIB, Nádya Batella. **Clarice - Uma vida que se conta**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1995.

LISPECTOR, Clarice. O Corpo. In: **A Via Crucis do Corpo**. São Paulo: Arte Nova, 1974.

_____. “Brasília”. In: **Visão do esplendor**. Impressões Leves. RJ: Francisco Alves, 1975.

_____. **A Hora da Estrela**. RJ: Rocco, 1998.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: Das Origens à Retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. “O Modernismo Brasileiro (esquema)”. In: **O fantasma Romântico e outros ensaios**. RJ: Vozes, 1980, p. 124

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira - Modernismo**. Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1989.

MORICONI, Ítalo. “A Hora da Estrela ou A Hora do Lixo de Clarice Lispector”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia**. Rio de Janeiro: Universidade; Opbook 1; UERJ, 2003.

FISCHER, Luis Augusto. **Revista Bravo!**, vol. 116. Abril, 2007.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Clarice Lispector e o Kitsch”. In: Stylos, volume 1/2000, Revista do Curso de Pós-Graduação em Letras, UNESP, São José do Rio Preto.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. In: SANTIAGO, Silviano. **O Cosmopolitismo do Pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In: PELLEGRINI, Tânia, Randal Johnson, Ismail Xavier, Hélio Guimarães, Flávio Aguiar. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

WOLF, Sergio. **Cine/ Literatura – Ritos de Pasaje**. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

Roteiro **O Corpo**, de José Antonio Garcia, Alfredo Oroz, Carla Camurati, Eloi Calage. São Paulo / Rio de Janeiro. Abril, 1988. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM.

Filme **O Corpo**, Brasil, 1991, 80 min. Direção: José Antonio Garcia. Elenco: Antônio Fagundes, Marieta Severo, Cláudia Jimenez, Carla Camurati, Sérgio Mamberti e outros. Co-Produção: Olympus, Cinearte e Embrafilme.

Site Releituras <http://www.releituras.com>, último acesso em 14.02.2008

Site Porta Curtas - www.portacurtas.com.br, último acesso em 14.02.2008

Site Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) -

<http://www.apca.org.br/premiados.asp>, último acesso em 14.02.2008

Site Wikipedia - www.wikipedia.org, último acesso em 14.02.2008

Site Scielo Proceedings (*The Scientific Electronic Library Online*) -

http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300006&script=sci_arttext. Último acesso em 14.02.2008

Site Portal Literal

<http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/9FCF1CA1843F4FCE03257042004E51C8?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Ponto+de+vista>. Último acesso em 14.02.2008

ARAÚJO, Rosa Maria S. “A via crúcis do humor: uma leitura de O Corpo de Clarice Lispector”. In: <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/v00006.htm> Último acesso em 14.02.2008

AUTRAN, Arthur. "Brevíssimo panorama do Cinema Brasileiro nos anos 90". In:
<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/arturpanorama.htm>. Último
acesso em 14.02.2008