

O cinema de Lúcio Cardoso e uma leitura cinematográfica de sua novela “Mãos Vazias”

Elizabeth da P. Cardoso

Universidade de São Paulo, São Paulo – Brasil

Resumo

Este artigo tem como objetivo descrever as intersecções entre Lúcio Cardoso (1912-1968), sua obra e o cinema, de modo a contribuir com a leitura da personagem feminina do autor. Na primeira parte do texto, acompanhamos os principais pontos de contato entre o romancista e o cinema. Na segunda parte, estabelecemos um diálogo entre literatura e cinema, por meio da novela *Mãos vazias*, de 1938, de Lúcio, e sua versão para o cinema, de 1971, de Luiz Carlos Lacerda.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso - personagem feminina - literatura e cinema.

Abstract

This article describes the intersections between Lúcio Cardoso, his literary work, and cinema, aiming to contribute to a deeper comprehension of his feminine characters. In the first part of the text we analyze the main contact points between the writer and cinema. In the second part we establish a dialogue between literature and cinema through Lúcio Cardoso's novel *Mãos vazias*, 1938, and its movie version, 1971, by Luiz Carlos Lacerda.

Key words: Lúcio Cardoso - feminine character - literature and cinema.

Introdução

Este artigo tem como objetivo descrever as intersecções entre Lúcio Cardoso (1912-1968), sua obra e o cinema, de modo a contribuir com a leitura da personagem feminina do autor. Na primeira parte do texto, acompanhamos os principais pontos de contato entre o romancista e o cinema. Na segunda parte, estabelecemos um diálogo entre literatura e cinema, por meio da novela *Mãos vazias*, de 1938, de Lúcio, e sua versão para o cinema, de 1971, de Luiz Carlos Lacerda.

Lúcio Cardoso é autor de um dos mais notáveis romances brasileiros: *Crônica da casa assassinada*, de 1959. Porém, sua obra em prosa é composta por cinco romances e sete novelas, sendo uma inacabada¹. Os romances são: *Maleita*, 1934; *Salgueiro*, 1935; *A luz no subsolo*, 1936; *Dias perdidos*, 1943; e *Crônica da casa assassinada*, 1959. As novelas são: *Mãos vazias*, 1938; *O desconhecido*, 1940; *Inácio*, 1944; *A professora Hilda*, 1946; *O anfiteatro*, 1946; *O enfeitado*, 1954; e *Baltazar*, 1954 (incompleta).

Além da produção em prosa, Lúcio Cardoso escreveu contos, crônicas, poesias, literatura infantil, peças teatrais, diários, ensaios, artigos e traduções. No campo das artes visuais, Cardoso deixou um acervo em artes plásticas com cerca de 500 telas, capas de livros e uma múltipla atuação cinematográfica de diretor a ator, passando por produtor e roteirista.

E é justamente essa faceta da obra de Cardoso que aqui nos interessa, pois pouco se fala sobre a relação do romancista com o cinema, mesmo se levarmos em consideração a comunidade de pesquisadores dedicada a estudar a obra do autor mineiro. Salvo engano, do grupo de mestrados e doutorados defendidos sobre o escritor (aproximadamente 50 títulos) nenhum foi dedicado ao tema. O fato pode ser entendido se observarmos que a academia ainda está descobrindo o amplo universo oferecido por Lúcio, e sua ligação com o cinema provavelmente ainda receberá a atenção merecida. Damos aqui uma contribuição inicial.

Na próxima seção delineamos o gosto de Lúcio pelo cinema e seu envolvimento profissional com as produções cinematográficas. Na seqüência, privilegiamos a novela e o filme *Mãos vazias* como campo de análise. A escolha está pautada pelo nosso interesse nas personagens femininas de Lúcio Cardoso e no modo como a protagonista, Ida, é emblemática na obra do autor. Para tanto,

a leitura de *Mãos vazias* é de capital importância. Outro motivo para tal recorte é que o diretor, Luiz Carlos Lacerda, retratou a presença feminina na obra de Lúcio com muita sagacidade, nas telas do cinema, por meio de Ida, interpretada por Leila Diniz.

Desde já fica exposto que não se trata de uma discussão sobre qual meio é mais eficiente: literatura ou cinema. Muito menos pretendemos medir o quanto o filme foi “fel” ao livro. Consideramos que a película de Lacerda é uma versão de *Mãos vazias*, uma outra forma de contar a mesma história, e nos interessa observá-la para uma leitura mais ampla de Lúcio Cardoso.

O cinema de Lúcio Cardoso

Lúcio Cardoso nutria grande interesse pelo cinema desde sua infância. Em seu *Diário completo*, comentando sobre o início das filmagens de *A mulher de longe*, longa-metragem de 1949, em que o autor assina a história, o roteiro, a direção e a produção, Lúcio relembra:

Desde a infância, desde os tempos mais recuados, o cinema foi para mim uma constante preocupação. Lembro-me dos montes de revistas cortadas, os desenhos, os programas que inventei, as telas improvisadas... Na Tijuca, no porão de uma casa onde morávamos, havia uma cidade inteira de cinemas (CARDOSO, 1970, p. 11).

Essa paixão de criança foi reforçada pela amizade com Octavio de Faria, intelectual, historiador do cinema, cinéfilo e romancista. Lúcio e Octavio foram apresentados pelo editor Augusto Frederico Schmidt, interessado em que Faria conhecesse o jovem autor e lesse os originais do seu romance de estréia, *Maleita*. Começava então uma forte amizade, repleta de cumplicidades estéticas e ideológicas. Por ocasião da morte de Lúcio, Octavio registrou nos seguintes termos o primeiro encontro entre ambos:

E tanto dissemos um ao outro, e tanto “confessamos” das nossas mútuas admirações e idiosincrasias dos nossos problemas e, principalmente, das nossas dúvidas, que saímos dessa conversa de café como que “irmãos”, próximos para a vida toda, e como que “armados cavalheiros” para a pequena e incessante luta literária que durante anos e anos nos solidarizou em torno dos problemas básicos do romance, da poesia e do teatro brasileiro (FARIA, 1968, apud SANTOS, 2001, p. 42).

Para Lúcio Cardoso, com seus 20 anos de idade, conhecer Octavio de Faria e fazer parte das rodas frequentadas e lideradas pelo romancista no Rio de Janeiro, nos anos 1930, era muito interessante como escritor e como pessoa. Octavio era mais que um cinéfilo, ele foi o maior conhecedor e divulgador do cinema no Brasil durante as quatro primeiras décadas do século XX. Na década de 1920, Octavio criou, ao lado de Plínio Sussekind da Rocha, Almir de Castro e Cláudio Pinto, o cineclube Chaplin Club e a revista *Fan*, especializada em cinema. Saraceni, em 1993, observa como isso foi grandioso tendo em vista que a Cinemateca Brasileira só seria criada em 1952. Faria viajava muito para o exterior e acompanhava a produção cinematográfica mundial nas salas de cinema parisienses. “Foi Octavio de Faria que trouxe o cinema soviético de Eisentein, Pudovkin, Dovjenko e Diziga Vertov (...) e graças às viagens de Octavio, as gerações de 20, 30 e 40 conheceram o melhor cinema do mundo ...”, registra Saraceni (1993, p.10).

Desnecessário frisar como a amizade e a proximidade entre Octavio e Lúcio foram importantes para a formação e o interesse cinematográfico deste último. Interessante notar que, se Octavio de Faria foi fundamental na formação de Lúcio, também o foi para toda a geração do Cinema Novo, seja indiretamente, como agente e promotor das mostras de cinema de vanguarda, seja diretamente, como amigo e mentor, caso do diretor Paulo César Saraceni (não por coincidência diretor de três textos de Cardoso para o cinema). Não por acaso, toda a história do cinema de Lúcio Cardoso está povoada de realizadores e idealizadores do movimento renovador do cinema nacional.

De paixão de criança a tema de conversas com amigos, o cinema conquistou cada vez mais espaço na agenda artística de Lúcio. No total, Cardoso colaborou em quatro longa-metragens e sua obra em prosa foi base para seis filmes, sete se contarmos que *Crônica da casa assassinada* também recebeu uma adaptação na França.

A estréia de Lúcio na tela grande foi em 1948, quando fez o roteiro e colaborou na produção de *Almas adversas*, dirigido por Leo Marten. Em toda a ficha técnica do longa-metragem figuram nomes de militantes do Cinema Novo. Entre os atores, destaque para Bibi Ferreira e Nelson Dantas. Dantas trabalha em vários filmes de Lúcio Cardoso, como ator e/ou assistente de direção, em uma longa parceria, que começa em 1948 e vai até 1998, quando integra o elenco de *O viajante*, dirigido por Saraceni.

No ano seguinte, 1949, Lúcio arrisca tudo e filma *A mulher de longe*. Aqui ele assina a história, o roteiro, a direção e a produção, compondo um autêntico filme autoral, o filme do diretor no melhor estilo do Cinema Novo. A fotografia de Ruy Santos e a presença de Nelson Dantas na assistência de direção e no elenco nos dão uma medida da sintonia de Lúcio com o movimento artístico de Saraceni e Glauber Rocha.

O fracasso de bilheteria de *A mulher de longe* não impede Lúcio de assinar o texto de *Despertar de um horizonte*, de 1950, com direção de Igino Bonfioli. Contudo, durante toda a década de 1950, Lúcio se mantém afastado do cinema. Podemos imaginar que isso se deveu, em parte, a problemas financeiros, já que as produções realizadas até então representaram grande perda em sua contabilidade pessoal, que, diga-se de passagem, nunca foi das mais abastadas. Por outro lado, esse afastamento pode ser creditado à escritura de *Crônica da casa assassinada*.

Este romance, editado em 1959, arrebatou cineastas e atores do Cinema Novo. Paulo César Saraceni consegue de Lúcio a garantia de filmar o livro. Porém, durante sua estada em Roma, o jovem diretor recebe uma proposta da atriz Edla van Steen para ser assistente de direção de Luchino Visconti nas filmagens de *Crônica da casa assassinada*. Saraceni escreve a Edla contando que quem deveria dirigir o filme era ele, pois o livro lhe havia sido prometido por Lúcio. Tudo se acerta e no Brasil começa uma grande divulgação e expectativa para a volta de Saraceni e para as filmagens de *Crônica*. Paulo César, contudo, enfrenta vários imprevistos, como o roteiro de Millôr Fernandes, que ele não aprovou e não usou, o assédio de vários atores para participar do elenco, como Jô Soares, que queria interpretar Timóteo, tendo Saraceni convidado Carlos Kroeber para o papel (Kroeber ganhou inúmeros prêmios internacionais por sua atuação), e o maior imprevisto de todos: falta de dinheiro. Por tudo isso, *Crônica* só seria filmada em 1971, dez anos depois, com Lúcio já falecido (SARACENI, 1993).

Em 1961, porém, Saraceni e Lúcio ainda acreditavam na possível filmagem do romance e partiram em uma viagem para a escolha da locação. Na volta, deram-se conta da impossibilidade financeira do projeto e Lúcio consolou o diretor sugerindo um outro filme: *Porto das Caixas*, de 1961, com direção de Paulo César Saraceni e argumento de Lúcio Cardoso.

Lúcio sentindo minha decepção, me disse que poderíamos fazer, antes, um filme mais barato: a história de uma mulher que mata o marido a machadinha para se

livrar de toda a miséria e indignidade. (...) Lúcio pediu uma ilha para escrever o argumento-roteiro. Como iríamos achar uma ilha em véspera de carnaval?! Saímos em campo. Ferdy achou uma ilha fluvial do Jaguar, perto de Juiz de Fora. (...) Acabou o carnaval, saímos da ilha, Lúcio não tinha escrito uma linha sequer. Só foi conseguir mais tarde, no boteco Mau Cheiro, no Arpoador. Chegou de bermuda, caneta e um caderno comprado na Casa Mattos. Escolheu uma mesa isolada e começou a escrever sem parar, de uma vez só. Quando terminou, me entregou, estava pronto. Ele recebera uma carta de Clarice Lispector, estava feliz. Quanto maior a zorra em volta, melhor para Lúcio criar. Nunca pude entender a má vontade dos meus amigos, cineastas ou não, em relação ao Lúcio. Sempre vi nele o maior artista brasileiro. Com que facilidade ele escrevia poesia e prosa, como desenhava, pintava, sabia de teatro e cinema! Era um grande mestre, sem nunca teorizar em cima (SARACENI, 1993, p. 127-128).

A citação ilustra a atmosfera da realização do último filme no qual Lúcio se envolvera diretamente. Em 1962, ele sofreu o primeiro derrame e ficou paralisado. Sem fala e apenas movendo a mão esquerda, passou a pintar quadros, sua atividade artística até 1968, quando um segundo ataque resultou em sua morte. É desse período o acervo de 500 telas assinadas por Lúcio Cardoso.

No ano da morte de Lúcio, sai *O enfeitado*, com direção, produção e roteiro de Luiz Carlos Lacerda. O curta-metragem foi inspirado na vida e na obra (principalmente a novela *O enfeitado*) do autor e conta com imagens de Lúcio Cardoso e de Octavio de Faria.

Em 1971, Saraceni estréia o tão esperado *A casa assassinada*, adaptação de *Crônica da casa assassinada*. Vale observar aqui que o roteiro de Saraceni preservou muito da obra, tanto quanto as diferenças entre as linguagens permitem. Para representar Nina, o diretor, aconselhado por Leila Diniz, escalou Norma Bengell e grande elenco atuando ao som da música de Tom Jobim. O filme recebeu mais de 20 prêmios, entre nacionais e internacionais.

Nesse mesmo ano, 1971, Luiz Carlos Lacerda exhibe *Mãos vazias*, estrelado por Leila Diniz e baseado na novela de mesmo nome, classificada pelo diretor como romance. Aliás, este será o último filme da atriz, falecida, em 1972, em um desastre de avião voltando do Festival Internacional de Cinema da Austrália, onde acabara de ganhar o prêmio de melhor atriz pela atuação em *Mãos vazias*. Em 1978, Ruy Santos dirige, com roteiro de Marcos Konder Reis, *O desconhecido*, adaptação da novela de mesmo nome.

Depois dessa safra produzida durante as décadas de 1960 e 1970, a obra de Lúcio volta a interessar o cinema nos anos de 1990. Assim, em 1993, com roteiro e

direção de Eliane Terra e Karla Holanda, sai *Lúcio Cardoso*: um documentário com dramatizações e depoimentos de amigos e parentes. No elenco, Nelson Dantas, João Tinoco de Freitas e Buza Ferraz dramatizando trechos do *Diário Completo*, de Cardoso. Em 1998, Paulo César Saraceni assina a adaptação, o roteiro e a direção de *O viajante*. O filme é baseado no romance inacabado e póstumo do autor, cujo texto publicado foi organizado por Octavio de Faria. No elenco, Marília Pêra, Jairo Mattos, Leandra Leal e Nelson Dantas. O interesse do cinema pela literatura de Lúcio Cardoso ao longo dos últimos 60 anos nos dá um indício do forte diálogo do escritor com a sétima arte, da linguagem cinematográfica adotada em seus textos e da atualidade de sua obra².

A novela *Mãos vazias* lida pela lente do cinema

Devido à economia de espaço privilegiaremos a novela e o filme *Mãos vazias* como campo de análise. A escolha está pautada pelo nosso interesse nas personagens femininas de Lúcio Cardoso e pelo fato de a protagonista, Ida, ser emblemática na obra do autor. Outro motivo para tal recorte é que o diretor, Luiz Carlos Lacerda, captou e atualizou a presença feminina na obra de Lúcio com muita perspicácia para as telas do cinema.

A insatisfação da mulher em Lúcio Cardoso perpassa toda sua produção. Na novela *Mãos vazias*, de 1938, a personagem Ida é essa mulher indignada com a mediocridade masculina. A obra inicia com a morte de seu filho. O menino Luisinho é vítima de uma tuberculose aos seis anos de idade. O casamento de Ida com Felipe já conta sete anos e, com a morte do menino, uma crise latente se aprofunda e vem à tona. O enredo se passa em três dias e três noites em que Ida percorre a pequena cidade de São João das Almas em busca de uma resposta e de uma saída para seus questionamentos interiores. O narrador (a novela é narrada em terceira pessoa, por um narrador onisciente, porém contido nas informações: o leitor nunca sabe de tudo) apresenta Ida como uma mulher introspectiva, entediada, mãe dedicada, esposa razoável. Na infância e na juventude, ela construiu fama de “estranha”: não gostava de bordar, gastava seu tempo lendo romances e dedicava amizade a mulheres de vida questionável, como a prima Maria, que, vinda da cidade grande, se divertia na cachoeira com amigos do sexo oposto, ou Ana, a amiga da situação civil inaceitável nas décadas de 1930 e 1940.

Todos em São João das Almas avisam Felipe que o casamento com Ida poderia não ser um bom negócio, entretanto Felipe insiste. Ele nunca aceitou muito o jeito peculiar e calado da esposa, apenas se acostumou. Acostumar-se, acomodar-se são características de Felipe e das demais personagens de *Mãos vazias*, para desespero de Ida, que se pergunta, atordoada: “Por que será que Deus cercou-me apenas de criaturas medíocres?” Felipe, gerente do banco local, desconfia, mas não consegue imaginar nem a metade do desprezo que a mulher nutre por ele e por sua passividade exacerbada. No amanhecer seguinte ao enterro de Luisinho, Ida, depois de ter dormido com o médico do menino enquanto Felipe dormia na sala, desperta e, ainda na cama, formula as seguintes reflexões sobre o marido:

A esta hora [Felipe] já devia estar na sala preparando tranqüilamente o café. Não podia imaginar por que a revoltava tanto a passividade daquele homem. Era ridículo vê-lo com o avental passado na cintura, lidando com objetos que destoavam estranhamente nas suas mãos. E ele fazia tudo com uma despreocupação de criança. Passava a roupa quando ela se achava muito cansada, molhava as plantas, fazia as compras, ajudava-a a lavar a louça suja do jantar. Nunca tinha feito uma queixa, nunca uma palavra mais áspera saíra dos seus lábios. Beijava-a na nuca quando a encontrava distraída, escutava histórias na rua para lhe contar, fazia projetos para o futuro, enquanto ela costurava as meias de lã já bastante gastas. Ida, ouvindo o barulho do ferro chiando sobre a roupa molhada e sentindo o cheiro do carvão, tentava calar a sua revolta. É que no fundo aquela bondade cobria-a de humilhação. Queria-o mais ríspido, imaginava proezas que o pobre Felipe nunca chegaria a realizar. Nem sequer seria capaz de compreender o seu pensamento, quando chegasse a descobrir os estranhos desejos que a perturbavam. (...) Na realidade, ele seria incapaz de descobrir o desejo que a devorava silenciosamente. E todos diziam que Felipe era um homem inteligente (CARDOSO, 2000, p. 216).

Neste trecho temos todo o drama de Ida: uma insatisfação absoluta com as aparências de um casamento supostamente feliz – esconderijo de um homem fraco vivendo às voltas com atividades que sublimem o matrimônio fracassado e de uma mulher que silenciosamente morre sufocada pelo cotidiano.

Porém, Ida faz uma última tentativa, contando ao marido sobre a noite de sexo com o médico enquanto ele descansava do velório. Ela provoca Felipe ao limite, à espera de uma reação, de um ato de violência, de vida, de repugnância, de revolta; entretanto, nada acontece. Felipe elogia o fato de ela ter contado tudo e sugere que durmam e “amanhã pensaremos nisso”. Amanhã é muito tempo para ela, que, na mesma noite, sai de casa e dá início a uma via sacra por pessoas tão medíocres e covardes quanto seu marido: o farmacêutico que espanca a mulher

até a morte, o médico-amante que não passa de um arremedo de esposo e a amiga Ana, completamente conformada com a vida tosca que leva. Felipe, depois de uma peregrinação para encontrá-la, acaba por trazê-la de volta à casa, mas discutem no portão, ele insiste que tudo será como antes e Ida, massacrada pela desesperança, se afoga no rio que corre ao fundo da casa.

Em linhas gerais, esse é o enredo e a atmosfera de *Mãos vazias*, mas alguns elementos devem ser destacados para dialogarmos com a adaptação para o cinema. Três aspectos são capitais na novela de Lúcio Cardoso: a relação homem-mulher, a relação de Ida com a cidade e com a casa onde mora e morre, e a construção de sua feminilidade.

Apesar de o primeiro item já estar suficientemente salientado, talvez valha a pena frisar que Ida não está sozinha: na galeria de personagens femininas de Lúcio Cardoso encontramos pelo menos uma “mulher desse tipo” por obra; elas são socialmente insatisfeitas com a condição de submissão feminina, chegando à morte ou à loucura por causa desse sentimento. Esteticamente elas são o nó principal da obra de Lúcio, pois dão margem para o autor trabalhar, experimentar e fortalecer a literatura intimista, ou de introspecção, da qual é um dos fundadores no Brasil.

O segundo ponto a ser destacado, a relação de Ida com a cidade e com sua casa, é um dos aspectos mais importantes da novela e um tema tradicionalmente muito bem trabalhado por Lúcio em sua prosa. A protagonista vive em São João das Almas desde sempre. Contudo, a pequena cidade do interior de Minas Gerais, com suas comadres, padres e quermesses, faz Ida definhar. Leitora de jornais e romances e público de cinema, ela quer ganhar o mundo, conhecer, crescer. Sair da condição de gado, como os bois que ela observa da casa de Ana amassando lama, indiferentes a tudo. Já em relação à casa na qual mora com Felipe, Ida tem outros laços. Ela escolheu o local e insistiu para morarem ali por causa do rio que a propriedade abrigava ao fundo. O marido era contra, pois a residência ficava “perto do lugar denominado do Baixa, habitado somente por negros e mulheres de meios fáceis” (CARDOSO, 2000, p. 227). Porém, o rio a atraía.

Agradava-lhe dormir ouvindo o rumor da água e gostava de abrir a janela ao amanhecer, para ver a verdura das ilhotas que o cobriam. Às vezes, acordada, esforçava-se para escutar o rio, mas quase sempre nada distinguia. Era uma atração profunda e o marido, que tinha lido alguns romances, achava que era um caso puramente sentimental. Manias... Nesses momentos Ida sorria,

imaginando que Felipe nada fazia senão repetir a voz geral (CARDOSO, 2000, p. 209-210).

O interesse de Ida pelo rio pode remeter aos seus planos de suicídio, realizado ao final do livro. A idéia de tentar contra a própria vida persegue-a desde o dia em que a prima Maria, seu modelo durante a juventude, tomou veneno para morrer. Mas podemos pensar também no rio como um meio de transporte, uma possibilidade de fuga, um canal para novos mundos, rumos e caminhos dos sonhos solitários de Ida. Algo que realize o que seu nome promete e ela cumpre ao se matar: uma ida, sem volta. Essa relação tão íntima entre o corpo feminino e a casa onde mulheres moram (e morrem), Lúcio Cardoso repetirá em *Crônica da casa assassinada* em que Nina e Casa dos Meneses morrem juntas.

O último aspecto a ser aqui destacado é o da construção e desconstrução da feminilidade de Ida. Lúcio recorre a pelo menos dois caminhos para a caracterização de sua mulher: a composição por meio de adereços e marcas do feminino e o espelhamento da feminilidade em outras mulheres.

Os objetos femininos que a protagonista percebe, usa e abandona dialogam com sua formação do feminino. Um exemplo é o encadeamento de idéias que o narrador faz ao relacionar sombrinha, rosas, *écharpe* e sedução, traição e mulher pública no trecho em que Ida, aliviada com a morte do filho e orgulhosa do ato rebelde de dormir com o médico, sai ao passeio público para tomar ar puro e se encontra com Ana:

Bruscamente, mudando de idéia, foi ao quarto e, apanhando a sombrinha, dispôs-se a sair. E, já descendo os degraus do jardim, ocorreu-lhe afinal que tinha se entregue ao médico friamente, sem nenhum desejo. A sombrinha tremeu nas suas mãos, o seu ato pareceu-lhe vagamente como um absurdo. Ao puxar a tramela de madeira que prendia a porteira, ouviu uma exclamação e, erguendo a cabeça, deparou com a face de Ana que a fitava sorrindo. A amiga vinha evidentemente da missa e ainda trazia uma *écharpe* branca lançada nos cabelos. Inclinada sobre a porteira, Ida viu que a outra tinha puxado do alto o ramo de rosas amarelas... (CARDOSO, 2000, p. 219).

As mãos de mãe que ficaram vazias com a morte do filho voltam a se ocupar com adereços femininos e o primeiro deles é a sombrinha, ao mesmo tempo símbolo de feminilidade, pois é próprio da mulher; da sedução, pois é artefato do jogo de esconde-mostra, e do público, já que só se usa na rua. Neste momento da novela, a mulher pública ganha força, deixando a vida caseira para

trás. A sombrinha também é símbolo fálico, por seu formato e por seu manuseio, tanto que faz Ida lembrar da noite com o médico, estabelecendo uma ligação entre o sexo proibido e o passeio público, como se ambos desafiassem as leis do casamento e da sociedade em geral.

Contudo, esses são apenas momentos de uma Ida esperançosa. Logo depois, ela dá a sombrinha à Ana e volta a ficar de mãos vazias. Apropria-se e se desfaz de suas marcas femininas, uma a uma, até o despojamento absoluto: a morte. Compondo e descompondo sua feminilidade.

Outro recurso utilizado por Ida para construir seu feminino é a busca de espelhos, exemplos de feminilidade, como a prima Maria, Ana ou as mulheres do Baixa. Entretanto todas a decepcionam por demonstrarem uma dependência, seja afetiva ou financeira, que ela gostaria de superar. No ápice de seu desespero ela procura Ana, esperando compreensão de uma mulher malvista na sociedade por ser amiga da e que, por isso mesmo, pensa Ida, está à frente de seu tempo, questionando velhos tabus. Contudo Ana mostra-se adaptada, e Ida fica novamente sem referencial:

... Através das pálpebras semicerradas, [Ida] via a amiga [Ana] que se movimentava de um lado para o outro. Nunca a tinha achado tão vulgar, tão mesquinha como naquele instante. O roupão de seda verde que usava doía nos olhos. Qualquer coisa se agitou no seu sangue e permaneceu imóvel, sem saber ao certo o que dizer.

– Afinal, que bons ventos a trouxeram aqui?

Ida compreendeu que daquela maneira jamais se resolveria a dizer o que quer que fosse. A mulher girava incessantemente em torno e um riso amargo crispa-lhe os lábios. Exausta, sentindo que as suas idéias fugiam de novo, Ida encostou a cabeça no espaldar da cadeira e lançou entre um bocejo e um gesto de lassidão:

– Abandonei Felipe, sabe?

Ana se deteve com uma exclamação abafada e o espanador caiu-lhe das mãos. Durante alguns segundos repetiu para si mesma as palavras de Ida, sem conseguir alcançá-las na sua significação total. Finalmente, dominando a emoção, deixou escapar num pequeno grito:

– Hem?

Ida contemplava-a sempre através dos olhos semicerrados. Um sorriso fugitivo deslizou-lhe nos lábios. Era aquela mulher que devia estar na pequena casa junto ao rio, cuidando das rosas. Era ela quem tinha nascido para aquilo (CARDOSO, 2000, p. 256-257).

Uma a uma as mulheres modelos de Ida vão caindo ao chão, junto com os objetos femininos que, depois de serem usados na marcação de cena, vão sendo esquecidos, desprezados e abandonados, como a valise, a *écharpe*, a sombrinha, até

ficar totalmente de mãos vazias e morrer.

O filme de Luiz Carlos Lacerda, de 1971, traduz toda a ambiência do livro, mas a adaptação relê a obra com diferenças marcantes, por isso merece ser considerada do ponto de vista das alterações com relação ao texto de Lúcio Cardoso. Podemos classificar essas modificações em dois grupos: as alterações “normais” exigidas pela transposição de linguagens, da literária para a cinematográfica, e as alterações do tempo histórico que separa as duas obras, mais de trinta anos. Não estamos no âmbito das discussões sobre qual meio é mais eficiente: literatura ou cinema. Ou ainda de afirmações do tipo: “o filme deixou a desejar, o livro é muito melhor”. Muito menos queremos medir o quanto o filme foi “fiel” à literatura. A película de Lacerda é para nós uma leitura de *Mãos vazias*, uma outra forma de contar a mesma história e nos interessa observá-la para ler Lúcio Cardoso mais amplamente. Seguimos a linha de Johnson, para quem:

É muito mais produtivo, quando se considera a relação entre literatura e cinema, pensar na adaptação, como quer Robert Stam, como uma forma de dialogismo intertextual; ou como quer James Naremore, que vê a adaptação como parte de uma teoria geral da repetição, já que narrativas são de fato repetidas de diversas maneiras e em meios artísticos ou culturais distintos (o romance *Macunaíma*, por exemplo, já foi transformado em enredo de escola de samba, filme, peça teatral, e em uma forma cinematográfica metadiscursiva, tornando-se parte de uma mitologia cultural nacional); ou como Darlene Sadlier, que propõe levar em consideração as circunstâncias históricas, culturais e políticas da adaptação; ou ainda como José Carlos Avellar, com a metáfora do desafio dos cantadores do Nordeste, que improvisam livremente em torno de um determinado tema (JOHNSON, 2003, p. 45).

Sendo assim, o primeiro bloco de alterações impostas ao cineasta pela transposição da linguagem diz respeito à morte de Luisinho. O fato que abre o livro se dá no meio do filme, como um *plot point*, o momento de virada da protagonista, anteriormente apresentada ao público. Isso resolve todos os *flashbacks* e as reflexões feitas pelo narrador de Lúcio após o impacto inicial da morte do garoto e da aventura entre Ida e o médico da família. No filme esses acontecimentos dividem Ida em duas, uma antes e outra depois da morte do filho. A cena na qual Ida ganha o mundo saltitante, após anunciar que vai sair de casa, e sai, deixando o companheiro prostrado no quarto, é contraposta com Felipe despachando no escritório, dando ao público toda a intenção de Lúcio: Ida precisa viver além das pretensões pequeno-burguesas de Felipe. A inversão da

organização temporal é completa, mas o resultado é autenticamente próximo.

Sobre a escolha de Parati (RJ) para a locação, podemos ponderar sobre alguns aspectos. Deslocar o ambiente da novela para uma cidade praiana reduz o clima claustrofóbico das cidades do interior de Minas Gerais construídas por Lúcio. O mar, o verde e as belas paisagens da cidade não dão a intensidade da correspondência entre o sofrimento interior de Ida e o clima de São João das Almas. Aliás, para Lacerda, a cidade é Vila Velha, onde Lúcio ambientou muitos de seus romances, como, por exemplo, *Crônica da casa assassinada*. Também causa estranheza o fato de as personagens principais não serem originalmente da cidade, onde o enredo do filme acontece. Elas são recém-chegadas de Curvelo (provavelmente referência à cidade natal de Lúcio Cardoso) e vão para Vila Velha por opção de Felipe. Isso quebra toda a bela construção de Lúcio na criação da simbiose entre a mulher, sua casa e o rio. Neste ponto também vale observar que a casa da Ida de papel, tão sufocante, pequena e medíocre, no filme é uma fazenda, com todo o ar puro que tanto fez falta à mulher do livro. Entretanto, com a opção da fazenda, o cineasta ganhou na representação do isolamento.

Com relação ao comportamento sexual de Ida, Lacerda evidenciou algumas das sutilezas de Lúcio e introduziu cenas de homossexualismo e até um encontro da protagonista com uma profissional do sexo. Com isso, chegamos ao segundo grupo de alterações, nas quais Lacerda usa toda sua independência e, digamos, “atualiza”, a novela. Se a Ida da literatura, construída na década de 1930, se mata diante da mediocridade do mundo, a Ida do cinema, datada dos anos 1970, mata os medíocres e continua viva. A inversão é gigantesca e pode ser lida/vista na esteira de Xavier:

Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

De fato, no filme fica clara a utilização que Lacerda faz do seu tempo histórico enquanto mantém os mesmos objetivos expressos no texto de Lúcio: a revolta feminina. Mas a mulher de 1970 é muito mais explosiva, vai à luta, sua indignação ganha a praça pública. Os assassinatos em série que a Ida do cinema comete, primeiro o médico e depois o marido de Ana, aprofundam o

clima de Lúcio Cardoso. O discurso final de Ida, sobre não saber ao certo se de fato matou Ana ou se a matou mentalmente, assassinando assim o modelo de mulher dependente, também leva ao público a *Mãos vazias* de Lúcio, porém com a linguagem do cinema, já que a fala de Ida completa a imagem dela atacando Ana. A fuga de Ida com o marinheiro mar afora remete ao final do livro, com ela afundando nas águas. Entretanto, a Ida do filme não afunda, ela flutua rumo a novas aventuras, afinal ela é Leila Diniz, e não poderia ter sido mais apropriada a escolha de Leila, a eterna musa do feminismo brasileiro (junção de irreverência e beleza), para levar à tela a rebelde Ida de Lúcio. Quanto a Felipe, esse fica literalmente “a ver navios”, acenando para a esposa no cais de Parati. Por que Ida não matou Felipe? A resposta vem de um dos vários diálogos do filme não existentes no livro. Ida, no meio de suas andanças pela cidade em busca de sua nova vida, visita o farmacêutico e lhe pergunta se teria coragem de matar alguém. O homem responde que morrer é contingência da vida e “o pior sofrimento é ficar à margem”.

Considerações

O filme de Lacerda, apesar de seu valor como obra independente e original, interessou aqui como uma leitura de *Mãos vazias*, de Lúcio Cardoso, na medida em que o diálogo entre literatura e cinema faz revelar pontos cegos em ambas as artes quando vistas sem o auxílio da outra.

Ou seja, a interposição das linguagens ampliou a interpretação da personagem feminina de Lúcio, já que o principal aspecto que o intertexto construído por Cardoso e Lacerda faz emergir é a feminilidade. A literatura de Lúcio Cardoso delineia uma mulher que de tão íntima torna-se universal em seus medos, angústias e desejos. O cinema de Luiz Carlos Lacerda torna o universal atemporal, recontando Ida sob outras influências. Uma Ida que, apesar do destino diverso da Ida de papel, ainda é, e será sempre, a mulher para Lúcio Cardoso: solitária, incompreendida e rebelde.

Notas

1 O número de romances passa para seis se contabilizarmos *O mistério dos MMM*, romance policial escrito por Rachel de Queiroz, Antônio Callado, Dinah Silveira de Queiroz, Orígenes Lessa, Viriato Corrêa, José Conde, Jorge Amado, Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa e Herberto Sales, e as novelas sobem para oito se contarmos com a publicação de *Cên escuro*, no caderno “Vamos ler!” do jornal *A Noite* (RIBEIRO, 2006).

2 As fichas técnicas completas de cada filme citado podem ser encontradas em Ribeiro (2006), salvo o filme francês de *Crônica da casa assassinada – La Maison assassinée* –, de George Lautner, citado, sem data, por Saraceni (1993).

Referências Bibliográficas

CARDOSO, Lúcio. *Mãos vazias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas*. In: PELLEGRINI et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

RIBEIRO, É. M. *O riso escuro ou o pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2006.

SANTOS, Cássia. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. São Paulo, Campinas: Fapesp/Mercado de Letras, 2001.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo – minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.