



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

ANDERSON GOMES PAES BARRETTO

CLARICE LISPECTOR DA LITERATURA PARA O CINEMA

Adaptação, narrativa e crítica social em A Hora da Estrela

Recife

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CLARICE LISPECTOR DA LITERATURA PARA O CINEMA

Adaptação, narrativa e crítica social em A Hora da Estrela

Anderson Gomes Paes Barretto

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Pernambuco como parte das exigências do Programa de Pós-graduação em Comunicação, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Carolina Dantas de Figueiredo, para obtenção do título de Mestre.

Recife

2016

Catálogo na fonte

Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

B273c Barreto, Anderson Gomes Paes

Clarice Lispector da literatura para o cinema: adaptação, narrativa e crítica social em A Hora da Estrela / Anderson Gomes Paes Barreto. – 2016.

116 f.: il., fig.

Orientadora: Carolina Dantas de Figueiredo.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2016.

Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Cinema brasileiro. 3. Literatura. 4. Cinema e linguagem. 5. Crítica. 6. Cinema – Estética. I. Figueiredo, Carolina Dantas de (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2016-81)

Anderson Gomes Paes Barreto

TÍTULO DO TRABALHO: CLARICE LISPECTOR DA LITERATURA PARA O CINEMA: ADAPTAÇÃO, NARRATIVA E CRÍTICA SOCIAL EM A HORA DA ESTRELA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 29/02/2016

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Carolina Dantas de Figueiredo
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira
Universidade Federal Rural de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

A Deus, à inspiração, às boas vibrações, aos anjos protetores, às noites, às madrugadas, à chuva, ao meu mundo particular e também coletivo, à poesia, à música, às cordas do meu violão, aos sons percussivos que tremem o chão, à tecnologia que me atalha os caminhos, mas que não me tolhe a alma, ao além...

Aos meus pais, pelo amor, pelo exemplo, pelas lágrimas e gargalhadas, pela paixão em tudo o que fazem, pelo apoio incondicional, pela confiança absoluta, pelas fortunas gastas em locadoras de vídeo, retrato de um outro tempo, pelas fotos, pelas histórias antes de dormir, pelos livros nunca negados, pelo hábito da leitura dentro de casa, pela dedicação à família como um todo, inclusive para com seus anexos mais inesperados, pelo convívio, pelos sonhos, pelas orações...

À minha irmã, Mana, pelo carinho, pela amizade desde que nasceu, ou até antes disso, pela cumplicidade que só aumenta, pelos sorrisos instantâneos, pelas risadas histéricas e por acreditar e ter fé em mim...

A Eduardo, pelo companheirismo, pelas verdades, pelos elogios, pelas críticas, pelas noites de trabalho insone, pelos mudos sorrisos cúmplices, pela sintonia estável nas minhas horas instáveis, pelos momentos de quase desespero e ausência de lucidez, pela compreensão e pela tentativa de fazer de mim algo melhor...

A Luc, afinal, os animais também são família... Aos pássaros que voam alto e sabem sentir o vento...

Aos amigos, sobretudo aos que insistem em se fazerem presentes, incluindo os geograficamente distantes, e àqueles a quem abandonei, mas que ainda me acompanham mesmo em pensamento, apesar de mim...

Aos familiares queridos, avós adoradas, primas dedicadas, primos, tios e tias...

À saudade...

Às flores, às pitangas, ao Recife, ao mar de Piedade, à ilha de Itamaracá dos meus finais de semana, ao balançar da rede na varanda, ao rádio, aos meus discos e minhas seleções musicais...

Aos museus, centros culturais, mostras, festivais, shows, concertos, peças, espetáculos, exposições, debates, seminários, encontros, por mais que desencontrados...

A Carol Dantas, minha orientadora, por acreditar em mim mesmo quando eu ainda estava “desorientado”, pelo norte, pelos insights, pelas conversas atenciosas, pela liberdade permitida, pelo olhar aos detalhes, pelas dicas sinceras e alertas mais do que necessários...

A Renata Pimentel, por ser quem ela é, professora, poeta, pela inspiração, pelos comentários belos e, ao mesmo tempo, duramente verdadeiros sobre o mundo estranho em que vivemos, pela confiança e carinho...

A Rodrigo Carreiro, pelas aulas durante o mestrado, pelo repertório e honestidade, pela abertura e por me indicar caminhos e textos tão valiosos e fundamentais...

Aos demais mestres que, dentro ou fora da sala de aula, também fazem parte do aprendiz que sou: minha prima Cláudia, quem me ensinou a ler; Tia Penha, quem me ouvia mesmo quando eu não dizia nada; Professora Márcia, quem primeiro me estimulou a criar por meio da escrita; Professor Amaro, quem me apresentou a Machado de Assis e a Carlos Pena Filho, a Ângela Prysthon, quem me mostrou um mundo de cineastas até então desconhecidos para mim...

Aos meus alunos, que ao longo desses quase dez anos de atuação em Literatura e em Comunicação, me movimentam no sentido de querer fazer a diferença de alguma forma...

A Woody Allen, pelas loucuras e diálogos incríveis, a Almodóvar, também pela loucura e pela ousadia, a Won Kar Wai, pelas belas imagens, a Hitchcock, pelas sensações, a Eduardo Coutinho, pela luxuosa simplicidade... À trilogia *Antes do Amanhecer*, ao *O Silêncio dos Inocentes*, ao *Bastardos Inglórios*, ao *Janela da Alma*, ao *Peixe Grande*, ao *Surpresas do Coração* e outras comédias românticas igualmente babacas e doces, aos musicais, aos longas de animação, às atuações de Jack Nicholson e Meryl Streep em quase todos os seus papéis, ao seriado *A Sete Palmos*, aos personagens Tyler Durder, Buzz Lightyear, Deloris Vancartier e Amelie Poulain.

Ao *Livro do Desassossego*, ao *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ao *Lavoura Arcaica*, ao *A intermitência da Morte*, ao *A Confissão da Leoa*, ao *Contos de Aprendiz*, ao *Seis Personagens à Espera de um Autor*, ao *O Pássaro Azul*, ao *O Jardim Secreto*, ao *A Casa dos Espíritos*, ao *A Metamorfose*, ao *Dentro da Noite Veloz*, ao *Felicidade Clandestina*...

A Lula Côrtes, pela amizade em seus últimos anos de vida e por me encorajar a escrever e a acreditar em minha própria escrita... A Clarice Lispector, por me inspirar em um nível ainda não detectado pela ciência...

Ao silêncio...

Dedico a todos que já sentiram a estranheza de existir.

Há um elemento de paixão em toda percepção estética.

John Dewey

RESUMO

Clarice Lispector é uma escritora revisitada na literatura e em outras linguagens, tendo o cinema como uma das mais expressivas, com destaque para a obra *A Hora da Estrela*, escrita em 1977 e adaptada para o cinema em 1985 por Suzana Amaral. Algumas questões emergiram diante desses objetos e para subsidiar a discussão foram utilizados estudos de adaptação, análise fílmica, teoria literária, do cinema, estética, narrativa e realismo, numa aproximação metodológica da proposta desenvolvida por Browne (2004) de análise fílmica, em que a narrativa é compreendida a partir das imagens construídas por uma câmera que traduz uma preocupação baseada na construção de significado pelo espectador. Entre as conclusões encontradas está o entendimento de autoria no cinema como algo que, tal como na literatura, não se restringe a um único ser, mas que é determinado, no caso, pela recorrência de escolhas estéticas, narrativas e estilísticas. Além disso, adaptação não é nada menos do que um profundo e complexo trabalho criativo que, no caso do corpus analisado, permite o deslocamento da posição do leitor/espectador não só para o mundo diegético dos personagens, mas para a representação de uma realidade evidenciada pela crítica social presente tanto no filme quanto no livro adaptado.

Palavras-chave: Adaptação. Narrativa. Cinema Brasileiro. Análise Fílmica. Estética do Cinema.

ABSTRACT

Clarice Lispector is a writer revisited in the literature and in other languages, and cinema as one of the most significant, highlighting the work *The Hour of the Star*, written in 1977 and adapted for film in 1985 by Suzana Amaral. Some issues have emerged on these objects and to support the discussion were used studies of adaptation, film analysis, literary theory, cinema, aesthetics, narrative and realism, a methodological approach of the proposal developed by Browne (2004) film analysis, in which the narrative is understood from the images constructed by a camera that translates a concern based on the construction of meaning by the viewer. Among the conclusions found is the authorship of understanding the film as something that, as in the literature, is not restricted to a single being, but that is determined, in this case, by the recurrence of aesthetic choices, narrative and stylistic. Furthermore, adaptation is no less than a deep and complex creative work, in the case of the corpus analyzed, allows the displacement of the reader/viewer position not only to diegetic world of the characters, but for the representation of a reality that concerns a social criticism present in both the film and the adapted book.

Palavras-chave: Adaptation. Narrative. Brazilian Cinema. Film Analysis. Aesthetics of Cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Os treze títulos de <i>A Hora da Estrela</i>	46
Figura 2 - Macabéa, interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo, ouve a rádio relógio	54
Figura 3 - As moscas no vidro quebrado da janela do quarto	55
Figura 4 - Glória recebe dinheiro do homem enquanto almoça com Macabéa	56
Figura 5 - A personagem Dallas (Claire Trevor) ao lado do fora-da-lei Ringo (John Wayne) em imagem de divulgação do filme <i>No Tempo das Diligências (Stagecoach, 1939)</i>	61
Figura 6 - Macabéa come sobre a máquina de escrever	66
Figura 7 - Raimundo conversa com Macabéa no escritório	66
Figura 8 - O olhar cabisbaixo de Macabéa após ser repreendida pelo chefe	66
Figura 9 - Glória observa Macabéa	67
Figura 10 - Macabéa é observada por Glória	67
Figura 11 - Glória conversa com Macabéa	68
Figura 12 - O olhar vivo de Glória em oposição ao olhar cabisbaixo de Macabéa	69
Figura 13 - Olímpico (José Dumont) termina o namoro com Macabéa	71
Figura 14 - Olímpico em primeiro plano ao lado de Macabéa	71
Figura 15 - Olímpico em primeiro plano ao lado de Macabéa que está em segundo plano e fora de foco	71
Figura 16 - Close em Macabéa com seu olhar submisso e triste	72
Figura 17 - Madame Carlota (Fernanda Montenegro) diante de Macabéa	73
Figura 18 - Macabéa sendo tocada pela cartomante no contraplano	73
Figura 19 - Plano do rosto de Macabéa sorrindo ao saber do seu futuro feliz	74
Figura 20 - Cena de <i>Roma Cidade Aberta</i> (1945), de Roberto Rossellini, clássico filme do neorealismo italiano	82
Figura 21 - Cena de <i>Vidas Secas</i> (1963), adaptação da obra homônima de Graciliano Ramos	83
Figura 22 - A garrafa de Coca-cola e o rádio por onde Macabéa ouvia a Rádio Relógio	92
Figura 23 - Macabéa na cama repleta de propagandas retiradas de revistas que ela recortava e colava na parede	92

Figura 24 - Macabéa em seu aparente vazio existencial ou na perplexidade do seu niilismo filosófico	99
Figura 25 - Macabéa acredita estar sendo paquerada pelo segurança do metrô	101
Figura 26 - Macabéa ouve a conversa de desconhecidos no metrô lotado	102
Figura 27 - Macabéa refletida no espelho enquanto simula usar um vestido de noiva	102
Figura 28 - Carlota recebe Glória em sua casa repleta de enfeites	103
Figura 29 - A estrela de três pontas, símbolo da Mercedes Benz	106
Figura 30 - Macabéa dá o primeiro passo para encontrar o seu futuro	106
Figura 31 - Semáforo fechado para pedestres quando a jovem começa a travessar a rua	106
Figura 32 - Cavalo agitado como a sentir o que acontecia	106
Figura 33 - O corpo de Macabéa voa em direção ao chão após a batida	106
Figura 34 - Revoada de pássaros	106
Figura 35 - O carro vai embora após o atropelamento	107
Figura 36 - As mãos de Macabéa com as unhas pintadas de vermelho	107
Figura 37 - Os pés de Macabéa caída no chão, faltando um sapato	107
Figura 38 - Detalhe do sapato perdido no asfalto	107
Figura 39 - Macabéa e sua boca ensanguentada	107
Figura 40 - Macabéa em posição fetal	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A ATUALIDADE DE CLARICE LISPECTOR	14
1 A HORA DA AUTORIA E DA ADAPTAÇÃO	22
1.1 Texto, intertexto e a noção de autoria	22
1.2 A autora Clarice Lispector e o contexto do livro	29
1.3 A autora Suzana Amaral e o contexto do filme	34
1.4 Adaptação: do texto literário ao texto cinematográfico	37
2 A HORA DA NARRATIVA	46
2.1 As narrativas de <i>A Hora da Estrela</i>	46
2.2 A narratividade no cinema através dos planos e enquadramentos	58
2.3 Autoridade narrativa e identificação no filme <i>A Hora da Estrela</i>	63
3 AS HORAS DE MACABÉA	78
3.1 Realidade e narrativa como crítica social no cinema	78
3.2 A realidade universal de Macabéa	84
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO: A ATUALIDADE DE CLARICE LISPECTOR

Nascida no despertar da década de 1920, Clarice Lispector (1920-1977) viveu em uma época de mudanças específicas, que marcaram sua vida e sua obra, que permanece atual. Naquele tempo, aquilo que se passou a chamar de cultura de massa começava a despontar através de imprensa, do rádio e de tecnologias como o telégrafo e o telefone. Culturalmente, o jazz soava como uma nova alternativa musical e o cinema passava a mostrar ao mundo a sua própria linguagem artística. As artes brasileiras eram influenciadas pelo Modernismo, um movimento artístico que impulsionou a arte do país com as contribuições de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral e tantos outros escritores, poetas, pintores, que tentaram romper os laços com as tradições artísticas. Era um tempo em que a mulher buscava emancipação, tempo de revoluções políticas e sociais, que ganharam força sobretudo nas décadas seguintes, uma era de revoluções em todos os sentidos.

Clarice nasceu na Ucrânia e chegou ao Brasil ainda pequena. Morou no Recife boa parte de sua infância e começou a vida profissional como jornalista no Rio de Janeiro a partir da década de 1940, tendo se mudado para a cidade aos quatorze anos. Foi seu trabalho como jornalista na Agência Nacional, criada no governo de Vargas, o que a aproximou da atividade de escritora. As mulheres colaboradoras da imprensa eram colocadas até então quase que exclusivamente nas páginas femininas e com Clarice não foi diferente. Apesar das limitações da época, de acordo com Manzo e Montero (2005, p. 31), foi com essa vivência de redação de jornal que ela conheceu escritores como Francisco Barbosa e Lúcio Cardoso, que a ajudaram a publicar o seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem* (1943), quando a autora tinha vinte e três anos de idade.

Esposa de um diplomata, Clarice conheceu o mundo, morou em diversos lugares como Lisboa, Roma, Berna, Paris, Washington. Esse seu olhar distanciado, um tanto estrangeiro, contribuiu para a construção de uma obra universal, na verdade, transtemporal, isto é, que transpassa o tempo, além de íntima e existencial, que a coloca no patamar dos grandes escritores brasileiros de todos os tempos. E o seu modo de ver e, mais do que isso, de sentir o mundo, tem despertado o interesse de um público crescente, sobretudo no âmbito da crítica especializada. Um exemplo disso é a paixão com que o biógrafo norte-americano Benjamin Moser se debruçou sobre a obra clariceana ao ponto de lançar não apenas uma robusta biografia da escritora como também novas traduções de seus livros em inglês, contribuindo para que a autora estivesse, ao final de 2015, entre os nomes dos autores mais lidos nos Estados Unidos, segundo a Forbes. (MOSER, 2011, p. 11)

No Brasil, as obras escritas por Clarice são relançadas constantemente, o que inclui periódicas edições especiais comemorativas. Uma das maneiras atuais de ampliação do público leitor da autora é através do lançamento de coletâneas, como é o caso da obra *Só para mulheres* (2008), que reúne textos publicados nas colunas femininas, assim como os volumes *Clarice na Cabeceira* (2009) que agrupam textos selecionados por leitores famosos da escritora, além da coleção *Clarice Lispector: crônicas para jovens* (2010), que apresenta vários volumes e temáticas. Essa constante (re)utilização dos escritos de Clarice, bem como também sobre Clarice, contribui para que novos leitores sejam conquistados por suas palavras, que lhes chegam em novas edições ilustradas, em versões em *audiobook* ou até mesmo por meio de *tablets* e *readers*.

Clarice está ao mesmo tempo no rol dos escritores canônicos mais lidos e respeitados pela crítica e no topo dos citados nas redes de relacionamento no mundo digital. Muitos dos seus novos leitores são nativos digitais, ou seja, nasceram já na era do computador e sequer viram uma máquina de escrever como a em que Clarice produzia os seus textos. Esses novos leitores, jovens, costumam baixar livros em *pdf* e estão presentes nas comunidades e grupos de fãs da autora nas redes sociais, seja por conta da descoberta dos textos seguida de uma rápida identificação, seja por conta de frases soltas e aforismos tão comuns na cibercultura. Diante disso, o público de Clarice continua a se renovar, mesmo passados quase quarenta anos de sua morte. (BARRETTO; FIGUEIREDO, 2015, p. 89)

De qualquer forma, é importante diferenciar o público leitor do fã, afinal, o fã não é necessariamente também um leitor. Para Lana (2011, p. 38), fã é o admirador, aquele que confere um engajamento especial ao ídolo, isto é, seleciona atributos específicos que orientam os demais membros do público sobre as principais características que distinguem determinada personalidade. É o que Morin (1989, p. 29) trata como reconhecimento, através dos conceitos psicanalíticos de projeção e identificação. Já leitor é algo diferente. Leitor é aquele que dedica um tempo à leitura, compra livros, tem familiaridade com livrarias e bibliotecas e várias outras características que se coadunam com a concepção de Bakhtin (2003, p. 338) de que o leitor é aquele que exerce a sua capacidade simbólica de interagir com o outro pela manifestação da palavra, ou seja, leitor não é simplesmente aquele que decodifica os símbolos gráficos, mas também interpreta o mundo em que vive.

Nesse caminho, leitor que é também fã reúne as qualidades dessas duas categorias de público numa só, ou seja, quando se é fã e leitor de um escritor, é natural assistir a entrevistas na internet, saber a biografia de cor, seguir e acompanhar todos os canais de divulgação e

relacionamento, o que inclui as redes sociais, páginas oficiais e não oficiais, fóruns, grupos e comunidades, além de acompanhar participações em eventos e esperar horas na fila em lançamentos de livros, ter autógrafos, fotografias, camisas, tatuagens, *selfies* e *check-ins* em eventos relacionados, tudo, para adquirir algum tipo de *suvenir*, uma prova real, simbólica ou física de existência daquele ídolo. Assim, na era atual, quando a informação parece reger as relações sociais e mercadológicas, e até a própria intimidade se populariza e os produtos culturais são (re)produzidos à velocidade de um clique, gostar de algo ou de alguém não é mais algo íntimo apenas, é um acontecimento que precisa ser compartilhado com muitos, muitas vezes independente de quantos e de quem sejam.

O virtual não é algo paralelo, supérfluo ou fictício, mas sim um âmbito real que extrapola os limites do físico, reconfigurando, por sua vez, as próprias formas de os indivíduos conceberem a realidade, ou seja, o virtual é uma característica do mundo híbrido da atualidade, um “*espaço invisível dos conhecimentos, dos saberes, das forças de pensamento no seio do qual se manifestam e se alteram as qualidades do ser, os modelos de fazer sociedade*” (LÉVY, 1997, p.17). Desse modo, gostar de ler as obras de um escritor ou ser um fã de suas obras não é algo restrito àqueles que cultuam apenas escritores vivos. Clarice Lispector é prova disso. Diante do volume de usuários das redes sociais digitais que se utilizam de frases da autora, não é de se admirar que Clarice tenha se tornado uma verdadeira diva, na acepção de Morin (1989, p. 55) de “estrela-deusa”, uma entidade, uma espécie de guru, praticamente uma celebridade pop. E tudo isso, como diz Barros (2011, p. 11), aconteceu especialmente a partir do momento em que frases da autora, mesmo retiradas de contexto, se tornaram aforismos, disputando espaço com anúncios de compras coletivas e de encontros amorosos, e se multiplicaram em plataformas como Orkut, Twitter e Facebook, dando voz aos mais diversos estados de espírito.

De acordo com Martin (2012), em notícia divulgada no jornal *O Estado de São Paulo*, Clarice já era até então a escritora brasileira mais citada no Twitter, com cerca de três mil e quinhentas frases atribuídas à autora postadas diariamente. No extinto Orkut, cerca de 300 comunidades eram dedicadas a Clarice e, atualmente, no Facebook, pelo menos vinte páginas estão de alguma forma relacionadas à escritora, além dos inúmeros perfis pessoais que utilizam o seu nome e de alguma forma ressuscitam a autora. O tópico “Clarice Lispector”, que não chega a ser uma página de fãs no Facebook e traz apenas dados elementares da autora, já alcançou a marca de um milhão e meio de

curtidores. Já a página mais numerosa que apresenta o seu nome já arrecadou mais de oitocentos mil fãs, o que indica adesão, identificação ou pelo menos interesse sobre a autora e seu legado¹.

Mas há algo mais, ou seja, Clarice continua vendendo livros, tem site oficial, eventos comemorativos de seu aniversário, a chamada Hora de Clarice, ou do aniversário de alguma de suas obras, sem falar nas constantes adaptações de seus textos para outras linguagens. De acordo com o site oficial administrado pela editora Rocco, os textos de Clarice influenciaram a montagem de várias peças de teatro, dentre elas *Perto do Coração Selvagem* em 1965, *Um Sopro de Vida* em 1979, *A Paixão Segundo G. H.* em 1989, *A Pecadora Queimada e os Anjos Harmoniosos* em 1992, *A Mulher que Matou os Peixes* em 1994, *A Hora da Estrela* em 2001 e novamente *Um Sopro de Vida* em 2008. Outros espetáculos foram realizados em homenagem à escritora, como é o caso de *Que Mistérios tem Clarice?* em 1998, mesmo ano de estreia da peça *Clarice Coração Selvagem*, em que Aracy Balabanian interpreta Clarice, tendo como produto um CD com a leitura feita pela atriz de alguns textos da escritora. Em 2009, estreia o espetáculo *Simplesmente Eu, Clarice Lispector*, monólogo escrito, dirigido e interpretado pela atriz Beth Goulart, que rendeu à atriz quatro Prêmios de Melhor Atriz, além de um prêmio de Melhor Espetáculo. Na página dedicada à peça no Facebook e alimentada pela própria Beth Goulart, ela diz que após ler o primeiro livro de Clarice, ainda na adolescência, tinha a certeza de que só a autora a entendia, o que permitiu uma imediata identificação e despertou o desejo de um dia trabalhar com algo de Clarice.

Clarice também influenciou produções musicais, cabe destacar aqui que ela tinha um ouvido muito peculiar para a música, como a própria confessa na dedicatória de *A Hora da Estrela*:

Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À "Morte e Transfiguração", em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, a Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos (LISPECTOR, 1998, p. 9).

Em 1984, Caetano Veloso compõe quatro canções inspirado no livro *A Hora da Estrela – A Hora da Estrela de Cinema, Da Gema, O Nome da Cidade e Sucesso Bendito* – gravadas no mesmo ano pela cantora Maria Bethânia no disco *A Beira e o Mar*, fruto do show que levou o mesmo

¹ O levantamento exato da quantidade de páginas no Facebook que se referem à Clarice Lispector é difícil pois páginas e perfis são continuamente criados e extintos e muitos deles não usam nome e sobrenome da autora, como por exemplo a extinta página de humor “Clarice de TPM”, que contava em 2015 com mais de sete mil fãs.

nome que o famoso livro de Clarice. A cantora já tinha utilizado textos de Clarice anteriormente no show *Rosa dos Ventos*, em que declamava frases da autora e do poeta Fernando Pessoa. Na verdade, ler Clarice é um hábito da cantora, inclusive no seu disco *Meus Quintais* (2014), ela dá espaço a um texto de Clarice sobre a lenda da sereia Iara, na canção *Uma Iara*, composta pela cantora Adriana Calcanhotto. Em 1986, Cazuzza, que afirmava ter o *Água Viva* como livro de cabeceira, adaptou junto ao seu parceiro Frejat as palavras de Clarice e lançou a música *Que o Deus Venha* para o disco *Declare Guerra*, do mesmo ano. Em 2011, por ocasião da comemoração dos 92 anos da autora, o Instituto Moreira Salles promoveu no Rio de Janeiro o concerto *Outra Hora da Estrela*, com canções brasileiras de temática relacionada aos assuntos tratados no livro.

Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé levaram o romance para a TV anos mais tarde, em 2003, no especial *Cena Aberta* da Rede Globo, com Regina Casé interpretando as personagens Glória e Madame Carlota. A TV Cultura dedicou em 2009 um capítulo inteiro de sua famosa série de ficção *Tudo o que é Sólido Pode Derreter* ao livro *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Sob a direção de Rafael Gomes e Esmir Filho, o episódio mostra um encontro entre a protagonista da série, uma jovem e apaixonada leitora, e a personagem Lóri, protagonista do romance de Clarice lançado em 1969. Em 2011, o quadro chamado *Correio Feminino*, inspirado em Helen Palmer, pseudônimo utilizado por Clarice em 1959, foi ao ar no programa de TV *Fantástico*, também da Rede Globo.

No cinema, Clarice é ainda mais presente. O grande marco até hoje é a adaptação de *A Hora da Estrela*, objeto deste estudo, realizada pela cineasta Suzana Amaral em 1985, e vencedora de vários prêmios nacionais e internacionais. No Festival de Brasília, o filme levou prêmios de Ator, Atriz, Fotografia, Edição e Direção. No Festival de Havana, o filme recebeu o prêmio de Melhor Direção. No Festival de Berlim, recebeu o Prêmio da Crítica para Suzana Amaral e o Urso de Prata de Melhor Atriz para Marcélia Cartaxo, que interpreta a protagonista Macabéa.

Foram lançados posteriormente produções como o longa-metragem *O Corpo* (1991), uma adaptação do conto *A Via Crúcis do Corpo*, dirigida por José Antonio Garcia, seguido do média-metragem *Erotique* (1994) dirigido por Ana Maria Magalhães e baseado no conto *A Língua do P*. O curta-metragem *Ruído de Passos* (1995), dirigido por Denise Tavares Gonçalves, foi premiado no Festival de Gramado com o prêmio de Melhor Atriz para Renée Gumiel. Também premiado em Gramado, o curta *Clandestina Felicidade* (1998), de Marcelo Gomes e Beto Normal, conquistou o Prêmio da Crítica e o de Melhor Atriz para Luisa Phebo. A personagem Macabéa voltou a inspirar novas produções como o curta *Macabeia* (2000), dirigido por Erly Vieira. Por fim, Nicole Algranti,

sobrinha-neta de Clarice Lispector, dirige a adaptação do conto *O Ovo e a Galinha* no curta *O Ovo* (2003), que conta com a narração da cantora Maria Bethânia.

Diversas outras produções foram feitas também sobre Clarice, como é o caso do DVD *Documentário Especial: Clarice Lispector* (2005), com apresentação de Gastão Moreira e comentários da escritora Nádia Gotlib, autora de uma de suas biografias. Nicole Algranti volta a lançar um filme sobre a sua tia-avó escritora com o documentário ficcional *De Corpo Inteiro: Entrevistas* (2010), em que adapta entrevistas realizadas por Clarice para o audiovisual. No filme, cenas com atrizes diversas que interpretam a escritora são mescladas com entrevistados que conviveram com ela, num misto de ficção e realidade. Uma produção ainda mais recente é o documentário *A Descoberta do Mundo* (2015), de Taciana Oliveira, que reúne entrevistas com os amigos de Clarice, em depoimentos emocionados e reveladores tanto sobre a sua obra quanto sua personalidade.

Além de tudo isso, não se podem ignorar os vídeos realizados por fãs ou mesmo os projetos escolares e até universitários que, apesar da pouca técnica e da precariedade de algumas produções, mostram no mínimo um interesse nos textos da autora, de modo que numa busca pelo termo “Clarice Lispector”, na plataforma de vídeos Youtube, são encontramos pelo menos 16 mil resultados². O mais visualizado é exatamente o que contém a entrevista concedida por Clarice à TV Cultura em 1977, em que a escritora mostra-se desconfortável com as câmeras e solicita que a exibição só ocorra depois de sua morte, o que acontece meses depois. Em Dezembro de 2015, o vídeo se aproximava das duzentas mil visualizações.

Clarice é tema constante em jornais e revistas, edições especiais, cadernos e fascículos comemorativos como a edição do Cadernos de Literatura Brasileira completamente dedicada à autora e desenvolvida pelo Instituto Moreira Salles, que também criou um site inteiro dedicado à escritora. Mas não é só no Brasil, que Clarice é notícia, afinal, publicações respeitadas como as revistas americanas *New Yorker* e *Paris Review* fizeram coberturas em Agosto de 2015 do lançamento de novas edições de seus livros em inglês, com críticas positivas e um reconhecimento à sua importância como autora brasileira. Considerando esse acontecimento, Gurovitz (2015) diz em texto para blog da Revista *Época* que Clarice acaba sendo um oposto a todas as imagens construídas no exterior sobre a cultura brasileira, geralmente associadas ao futebol, ao carnaval, à musicalidade e até a certo provincianismo. Ele afirma que ninguém passa impune pela leitura de Clarice e acrescenta que essa

² Busca realizada na plataforma Youtube em Dezembro de 2015.

rara qualidade, por mais que permita uma eventual incompreensão, jamais faz com que a autora seja ignorada.

As razões são muitas pelas quais Clarice Lispector é mais do que uma escritora e sim uma figura fascinante, não apenas por conta do que produziu, mas também pelo muito que inspirou e continua inspirando, tanto no campo das artes, pintura, teatro, música, vídeo, cinema, dança, literatura, como também no universo acadêmico. A novela *A Hora da Estrela*, por exemplo, é uma das suas obras mais revisitadas, com adaptações para cinema, TV e teatro, o que certamente contribui para o alcance de novos leitores e novos fãs, o que faz com que seja também levada ao mundo acadêmico em artigos, monografias, dissertações, teses e capítulos de livros ou mesmo livros inteiros.

Esse panorama motiva a execução dessa pesquisa, não apenas pelos atributos estéticos das obras, como também por seus desdobramentos em outras linguagens, dentre os quais o filme de Suzana Amaral. Nosso objeto é certamente um dos mais relevantes e serve de inspiração para diversos outros estudos desenvolvidos desde a época do seu lançamento, trinta anos atrás. Assim, não é de se admirar que constantemente surjam textos acadêmicos dedicados a Clarice Lispector ou a algo relacionado a ela ou às suas obras, em variadas áreas do conhecimento para além da literatura. É um dos objetivos do autor desta pesquisa fazer com que este estudo some, de alguma forma, a este vasto montante, com todo o respeito, dedicação e paixão dignos de Clarice Lispector. Afinal, o contato com a leitura de sua obra reverbera para além do linguístico, é reflexão e sentimento, e isso demanda esforço íntimo para decantá-la de modo a possibilitar e favorecer a análise, ao mesmo tempo em que provoca novas e novas reflexões diante dos mistérios a serem constantemente desbravados em suas entrelinhas.

No primeiro capítulo, a adaptação surge como pontapé inicial da pesquisa e traz discussões sobre variados temas, como a questão, nem sempre definitiva, de encontrar uma conceituação ou compreensão de texto, autor e leitor. Assim, a discussão sobre a questão da autoria se faz presente, especialmente quando tratamos de uma obra que suscita cada vez mais novas leituras e interpretações de seu texto e contextos. Desse modo, foram utilizados dados biográficos e contextuais das autoras Clarice Lispector e Suzana Amaral e de suas obras, para então esboçarmos uma compreensão acerca da motivação tanto de uma quanto de outra para a criação de cada *A Hora da Estrela*, isto é, a novela escrita em 1977 e o filme levado ao cinema em 1985. Foi considerado o contexto social de produção das duas obras, ambas, inseridas no período da ditadura militar no Brasil, isso permitiu um olhar diferenciado, no sentido de, pela distância temporal, enxergar as escolhas e as

motivações pessoais e estéticas de ambas as autoras, especialmente o objetivo de cada uma, à sua maneira, tratar de questões da realidade do país.

A narratividade é um elo entre as duas linguagens, literária e cinematográfica, e no caso dos nossos objetos de estudo, isso não é diferente, afinal, tanto Lispector quando Amaral se utilizaram de estratégias narrativas para contar a história de Macabéa. É isso o que move o segundo capítulo. A personagem é apresentada como uma espécie de pessoa deslocada de tudo, inerte em seu mundo particular não apenas por incompetência ou ingenuidade, mas também pela opressão de uma sociedade violenta e desfavorável em todos os aspectos. Num primeiro momento, há uma análise da obra literária enquanto narrativa um tanto complexa, que destaca a presença marcante do narrador, retirado na adaptação fílmica. Diante da substituição do narrador da obra pela câmera de cinema, num segundo momento, há uma análise da narrativa cinematográfica baseada nos planos, enquadramentos e demais imagens, numa aproximação à metodologia de Browne (2004), que, além de concentrar o entendimento do filme com base no olhar do espectador, emerge questões de cunho social a partir das escolhas estéticas do realizador.

No terceiro capítulo, o gancho da crítica social desemboca numa proposta estética em que se relativizam os vários realismos estudados no campo do audiovisual, tendo como ponto de partida os próprios estudos literários. Nesse contexto, a realidade surge a partir da observação do mundo cotidiano, num olhar herdado do período conhecido como real-naturalismo na literatura, que influenciou, por sua vez, movimentos como o neorealismo italiano, surgido no período das grandes guerras mundiais e que atualmente inspira produções em toda parte. Esses conhecimentos conduzem a um entendimento sobre a maneira como Clarice Lispector se utilizou dessa realidade para compor a sua obra que aqui estudamos e, principalmente, o modo como a cineasta Suzana Amaral se utilizou dessa realidade para transpor para a imagem o discurso do livro e criar também o seu modo particular de enxergar a representação que existe na figura de Macabéa em sua maneira desajeitada de lidar com a realidade.

É importante destacar que, ao longo de todo o texto desta pesquisa, a voz de Clarice Lispector está presente por meio de seus escritos, não só pela necessidade referencial, como também pela opção de reforçar, a todo instante, a força de suas palavras e entrelinhas na missão de influenciar a construção de sentido e significados.

1 A HORA DA AUTORIA E DA ADAPTAÇÃO

1.1 Texto, intertexto e a noção de autoria

O texto é o ponto de partida em diversas pesquisas do campo das ciências humanas, veículo através do qual o homem exprime as suas ideias e seus sentimentos. É o que diz Bakhtin (2003, p. 341), ao defender o texto como uma oportunidade real de estudo do homem e de sua linguagem. Texto, para Bakhtin, é um fenômeno sociodiscursivo, o que remete imediatamente à noção de discurso defendida por Foucault (2006, p. 274) em que o discurso é uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve receber um certo status em uma dada cultura. Ou seja, antes de mais nada, texto, discurso, cultura e sociedade são elementos intimamente interligados.

Para Travaglia (2000, p. 67), texto é uma unidade linguística concreta que, percebida por meio da visão ou da audição, é tomada pelos usuários da língua – o escritor, o falante, o ouvinte – como uma unidade de sentido em uma situação de interação comunicativa específica. Desse modo, o texto é então o produto concreto da atividade comunicativa de acordo com princípios discursivos estabelecidos sócio-historicamente. Sendo assim, de maneira bem objetiva, texto é produto da comunicação entre aquele que o (re)produz e aquele que o recebe.

Eco (1988) diz que *“um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa”* (ECO, 1988, p. 37). Dessa forma, texto seria uma cadeia de artifícios de expressão que deve ser atualizada pelo destinatário, isto é, pelo leitor, de modo que o texto por si só não é capaz de determinar a leitura, a significação, que por sua vez é permitida por elementos que só o leitor é capaz de trazer, como seu repertório, sua cultura. Ou seja, *“todo texto quer alguém que o ajude a funcionar”* (ECO, 1988, p. 37). No mesmo caminho, Eagleton (2006, p. 102) diz que *“o autor cria a obra, mas essa não tem significado sem o leitor”*. Desse modo, o texto é algo que não pertence unicamente a um determinado autor e que, além disso, só se realiza por meio da leitura com a participação de um leitor, um receptor desse texto.

Para Stam (2003, p. 209), a noção de texto vem etimologicamente de “tecido” ou “tessitura”, e isso ilustra bem a ideia de que um texto se origina de um outro texto, afinal, tratam-se, todos eles, de frutos de relações comunicativas. Nesse sentido, podemos mencionar a noção de intertexto, isto é, a relação entre um texto com outro texto. Stam (2003, p. 226) diz que os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, suas variações, citações (conscientes ou

não), bem como suas combinações e inversões de outros textos. Assim, o diálogo entre os textos se refere às possibilidades infinitas produzidas pelo conjunto de práticas discursivas de uma cultura, que são disseminadas e podem influenciar não apenas leitores, como também outros textos. A ideia de intertextualidade, ainda segundo Stam (2003, p. 227) não se restringe, obviamente, à relação entre textos em um mesmo meio, isto é, permite relações dialógicas entre textos de meios e artes diferentes. Dentro dessas práticas, está sem dúvida o texto artístico, seja ele literário, teatral ou mesmo cinematográfico, um exemplo disso é o conjunto de relações possíveis entre um texto literário e um texto fílmico – relação que é a base para o estudo que aqui desenvolvemos.

Barthes (1973, p. 49) diz que o intertexto é a impossibilidade de se viver fora do texto infinito. Ou seja, não se podem definir os limites dos diálogos possíveis entre os textos, de modo que é impossível viver fora desse universo textual, uma vez que textos emergem de outros textos que emergem de outros tantos e assim por diante. Barthes define ainda o texto como sendo uma produção que absorve ao mesmo tempo escritor e leitor, de modo que o texto é algo que não se estabelece meramente como uma sequência de palavras, mas como “*um espaço multidimensional em que uma diversidade de escrituras, nenhuma delas original, funde-se e entra em conflito*” (BARTHES, 1977, p. 209).

Se os textos são originados de outros textos numa infinidade de fontes oriundas de textos anteriores, nenhuma delas original, podemos imediatamente pensar que o autor é aquele que escreve o texto, mas que não detém, entretanto, a sua ideia original. E se os textos, como vimos, dialogam entre si, independente de seus diferentes meios e linguagens, podemos dizer também, por exemplo, que um texto de um filme pode ser originado de um texto literário que, por sua vez, veio de textos ainda anteriores e talvez até de outras linguagens, como o teatro, a pintura, e assim por diante, numa infinita gama de possibilidades e conexões³. Como o próprio Barthes (1977, p. 82) diz, o texto se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo, numa espécie de teia, na qual a própria aranha – o sujeito – se desfaz.

É possível, diante disso, relacionar esse tal desfazimento do sujeito como o que Barthes (1988) propõe como *A Morte do Autor*, título do ensaio publicado inicialmente em 1968, que destaca a figura do leitor em contraposição à hierarquia tradicionalmente conferida à figura do autor. O autor, para Barthes, não é mais a identidade base do significado de uma obra, uma vez que a figura do autor

³ Essa ideia é vista hoje em dia na prática também no mundo digital de infinitas construções formadas a partir de hipertextos, ou seja, textos hiperconectados.

recebe um status secundário de alguém que perde uma tradição de autoridade e só existe para produzir um texto, e não necessariamente explicá-lo. Ou seja, a explicação de uma obra é geralmente buscada naquele que a produziu, como se um texto fosse a voz de uma única pessoa, isto é, a voz do autor, aquele quem dá a resposta por meio de sua confiança. Barthes, desse modo, nega essa tradição de soberania da figura do autor e considera texto como “*um tecido de citações que resulta de milhares de fontes de cultura*” (1988, p.68).

Foucault (2006, p. 264), de certa forma, fortalece essa ideia ao se dedicar a desvendar o que ele próprio chamou de função autor, ou seja, diante do apagamento da figura do autor foi necessário descobrir onde essa sua função era exercida. Um desses locais em que a função autor poderia ser encontrada era justamente nessa relação de apropriação, em que o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos, nem o produtor ou inventor deles. O autor então seria, nesse caminho, uma espécie de indivíduo a quem lhe é atribuído algo que foi dito ou escrito. Foucault (2006, p. 273), em sua conferência *O que é um Autor?*, proferida inicialmente em 1969, diz que por mais que a figura do autor desapareça, o seu nome funciona para caracterizar um certo modo do discurso. E completa que:

O nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso; ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (...) O fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticidade de uns pelos outros. (FOUCAULT, 2006, p. 278).

Assim, o nome do autor acaba funcionando como uma maneira de caracterizar um certo modo de ser do discurso. E mais, diante disso, o nome atua como um tipo de marca, o que além de suscitar promessas, serve como depósito de expectativas. Quando se pensa numa autora como Clarice Lispector, por exemplo, imediatamente vem à mente junto com o seu nome algum tipo de promessa que gera uma gama de expectativas – sobretudo na memória de um leitor de suas obras que, por isso mesmo, sabe diferenciar se um texto foi ou não escrito pela autora.

Nesse momento, já podemos concluir o seguinte: não se pode separar a noção de texto do seu lugar na cultura, uma vez que os textos e suas interrelações transpassam não apenas as linguagens como também variados meios e formas de arte. E mais, a noção de texto é impossível sem a sua significação por parte de um outro diferente daquele que o produziu, de modo que a figura do autor perde a sua hierarquia na medida em que um texto só é texto quando submetido à influência e atuação

do leitor, receptor. Além do mais, o nome do autor, portanto, funciona como elemento classificatório que dá unidade aos textos escritos por ele, sem, no entanto, conferir-lhe a excelência da autoria, única e absoluta. Lembremos, portanto, Bakhtin, que diz: “*O autor de uma obra literária (de um romance) cria um produto verbal que é um todo único (um enunciado). Porém ele a cria com enunciados heterogêneos, com enunciados do outro, a bem dizer. E até o discurso direto do autor é, conscientemente, preenchido de palavras do outro*” (BAKHTIN, 2003, p. 343).

Diante disso, é possível perceber que a autoria enquanto poder detentor da ideia original de um texto, digamos, matriz, é algo que se esvai e que cada vez mais se estabelece como algo inalcançável. Se todo texto é originado de outro texto, então não seria um absurdo dizer que o texto fundamentalmente se trata de uma obra coletiva. De fato, “*nossa imaginação individual deriva de outra imaginação, mais vasta e mais antiga do que nós mesmos. Somos apenas uma gota no oceano*” (CARRIÈRE, 2014, p. 36). E quando pensamos na linguagem do cinema essa ideia de coletividade produtiva ganha ainda outros patamares. Além disso, quando se pensa numa obra cinematográfica que se originou de uma obra literária – uma adaptação, no caso – a possibilidade de se delimitar uma autoria exclusiva a um único ser cai por terra de vez.

A literatura é uma das formas de expressão artística das mais antigas, que por mais que se reinvente, submetida aos avanços tecnológicos e consequentes mudanças de comportamentos, continua a conferir a autoria a um único e determinado ser, o autor. Na verdade, a ideia de um autor na literatura, como é dito por Foucault (2006) surgiu a partir do momento em que:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (...) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores. O discurso (...) foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. – ou seja, no fim do século XVIII e no início do século XIX –, é nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o status que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade (FOUCAULT, 2006, p. 274-275).

Assim, dar a uma única pessoa o status de autor único e absoluto acontece não só para que se tenha a quem responsabilizar pelo que foi dito ou não dito, como também por questões legais

e econômicas. Enfim, é importante ter essas questões em mente e jamais ter a pretensão de fechar a discussão, que já é bem antiga. E isso obviamente não é um dos nossos objetivos.

Quando se trata do cinema, a sétima arte, a ideia de um autor, sobretudo no mundo contemporâneo, confere essa ideia de autoria, geralmente, apenas ao diretor, e quando muito, é estendida ao roteirista, deixando de lado uma lista imensa de profissionais que viabilizam o processo de produção, como produtores, atores, iluminadores, montadores e tantos outros. Mas, antes de compreender essa questão, é preciso lembrar que o cinema só adquiriu o status de arte a partir do momento em que os cineastas passaram a cortar o filme em cenas, ou seja, até o surgimento da montagem. Sobre isso, Carrière (2014) diz que:

Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse (CARRIÈRE, 2014, p. 14).

Se a partir dessa inovação estética, o cinema alcançou o status de arte, o seu produto passou a ser uma obra, o filme, o que, por sua vez se constitui como o “filme de alguém”. Mas quem seria esse autor? Seria apenas um, assim como geralmente acontece na literatura, ou vários? Quem legitima isso? E mais, qual o papel do leitor do texto fílmico, no caso, qual o papel do espectador? Teria o espectador algum papel fundamental não apenas na construção de sentido – e validação do filme enquanto texto – mas, também, no processo de construção do próprio filme? Para tentar compreender estas questões e suas implicações, vamos por partes.

Aumont (2004, p. 147), em *As Teorias dos Cineastas*, faz a seguinte provocação: “*Se existe uma arte do cinema, existe um artista, o cineasta. Enunciado provocante, porque um cineasta raramente se assemelha à imagem habitual do artista. Como um cineasta pode se pensar como artista?*”. Assim, a pergunta já sugere o fato de o cineasta ser o autor da obra fílmica, entretanto, segundo Aumont (Ibidem), o mundo do cinema é repleto de conflitos e não é diferente quando se considera da questão da autoria. Portanto, pode-se apontar nesse sentido a luta entre diretor e roteirista, quando, no cinema francês dos anos 30, este último era creditado como autor. Ou seja, de um lado estavam aqueles que defendiam o fato de o filme ser criado na filmagem e na montagem, do outro, os que acreditavam ser o filme o fruto de uma adaptação de roteiro. Não se pode esquecer ainda a luta entre diretor e produtor, especialmente num contexto hollywoodiano, em que os produtores até hoje são considerados verdadeiras estrelas. Cabe notar, ainda, a luta entre diretor e

fotógrafo, sobretudo, na época do cinema mudo e da necessidade de excelência da imagem para a compreensão do filme.

Ainda nesse texto, Aumont (2004, p. 148) cita o cineasta e crítico Biette (2001), em seu texto *Qu'est-ce qu'un cinéaste?*, no qual propõe uma definição do que vem a ser, de fato, um cineasta: em primeiro lugar, a palavra diretor é vaga e imprecisa e diz respeito a toda e qualquer atividade técnica que esteja sob a responsabilidade de alguém inteirado da produção de um filme.

Logo, para se chegar a uma explicação de o que é um cineasta, é preciso ter em mente as três seguintes acepções: *metteur en scène*, autor e cineasta. O primeiro seria o responsável pela *mise-en-scène*, ou seja, aquele que detém a responsabilidade de vincular os gestos, enquadramentos, situação dos corpos dos atores, bem como a organização de seus movimentos e expressões. O autor seria aquele que, assim como um autor literário, deve ter domínio sobre a história, seu universo e sua narrativa. Já o cineasta é aquele que reúne em si os dois aspectos de forma e de conteúdo – tanto um encenador (técnico) quanto um autor (temático). Portanto,

O cineasta é “aquele que exprime um ponto de vista sobre o mundo e sobre o cinema e que, no próprio ato de fazer um filme, realiza essa dupla operação que consiste em cuidar, ao mesmo tempo, de manter a percepção particular de uma realidade (...) e de exprimi-la com base em uma concepção geral da fabricação de um filme”. Em suma, o cineasta, nesse sentido estrito, é o artista do cinema, e a concepção de arte convocada dessa forma é exigente: ao mesmo tempo estética, intelectual e moral (BIETTE, 2001 apud AUMONT, 2004, p. 148-149).

Diante dessa explicação e, na verdade, de uma busca pela definição do que vem a ser um cineasta, ou mesmo, o autor de um filme, lembramos a *Política dos Autores*, ou *politique des auteurs*, que foi uma corrente de pensamento surgida nos anos 1950 na França a partir de textos publicados na revista *Cahiers du Cinéma* e escritos por jovens críticos e futuros cineastas como François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer e outros. Para Buscombe (2004, p. 281), os integrantes desse grupo acreditavam que o cinema era uma arte de expressão pessoal, uma vez que isso fazia parte do projeto dessa nova revista, que tinha como objetivo elevar o status cultural do cinema. Ou seja, “o modo de fazer isso consistia em afirmar que o cinema era uma forma artística, como a pintura ou a poesia, oferecendo ao indivíduo a liberdade de expressão pessoal” (BUSCOMBE, 2004, p. 282).

Aumont (2004) critica o grupo e sua “versão frouxa da teoria do artista-criador” (AUMONT, 2004, p. 152). E diz mais que:

A política dos autores foi, antes de mais nada, uma política, isto é, a escolha de certas personalidades mais importantes e mais poderosas do que outras (...) Na política dos autores, essa noção de autor – justificada, afinal de contas, sempre, pela escolha, pela lista, pela “política” – vê-se estendida à “personalidade” (AUMONT, 2004, p. 152-153).

Diante disso, lembramos que Bernadet (1994, p. 9), em seu livro *O Autor no Cinema*, buscou explicar que autor é aquele que produziu uma obra, seja ela de ciência ou de arte, de modo que a própria palavra autor é normalmente considerada como um sinônimo de escritor. E quando se trata de cinema, o autor é um cineasta que se repete, uma vez que “*são as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz*” (BERNADET, 1994, p. 31). Nesse caminho, podemos dizer que é justamente o estilo um dos elementos essenciais para se definir um autor, seja no cinema ou em qualquer outra arte.

Referência no campo dos estudos cinematográficos, Bordwell (2013, p. 17) diz que estilo é um uso sistemático e significativo de técnicas do cinema – encenação, fotografia, montagem, desenho de som – em um filme. Bordwell (2004, p. 300) diz também que a obra de um autor pode ser identificada pelos seus princípios e padrões narrativos, de modo que podemos associar opções estilísticas a assinaturas de diretores. Desse modo, o estilo de um ator de cinema é o resultado das suas escolhas na construção de sua obra, ou seja, o autor no cinema tem o seu estilo determinado a partir das escolhas que faz diante de uma gama de possibilidades técnicas que compõem a estética e constroem a narrativa fílmica.

Nesse momento, portanto, dentro da noção de autoria que aqui adotamos, vemos que ser um autor no cinema – mesmo se considerando o cinema como uma produção coletiva, afinal, teoricamente, é esse autor quem direciona e age quase onipresentemente durante o processo de realização – é, enfim, saber construir uma maneira identificável (pela recorrência, inclusive) de orquestrar as ferramentas que estão à sua disposição na construção de uma obra fílmica que tenha significado (não apenas simbólico como também por meio das imagens, movimentos e sons) para o seu receptor. De certa forma, a autoria do cinema equivale à autoria em outras artes, especialmente na literatura, afinal, se um autor literário reúne suas referências, seu repertório (de leitura, de cultura, de experiência de vida) e suas influências para compor a sua obra, esse processo também é verdade para o autor no cinema (seja ele um diretor, um roteirista, um ator). Assim, ser um autor, independente da arte em que se atua, é saber lidar de um modo recorrente (não necessariamente original,

lembramos) com o seu objeto de trabalho, permitindo a produção de significado pelo seu leitor, quem de fato concretiza a leitura de sua obra.

1.2 A autora Clarice Lispector e o contexto do livro

Clarice Lispector, de acordo com recente pesquisa realizada pelo biógrafo americano Moser (2011, p. 29), nasceu na Ucrânia, em 10 de Dezembro de 1920, tendo vindo para o Brasil com sua família – mãe, pai e duas irmãs mais velhas – e chegando ao país recém-nascida. A própria Clarice esclarece os detalhes sobre a sua origem:

Nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik, que não figura no mapa de tão pequena e insignificante. Quando a minha mãe estava grávida de mim, meus pais já estavam se encaminhando para os Estados Unidos ou Brasil, ainda não haviam decidido: pararam em Tchechelnik para eu nascer, e prosseguiram viagem. Cheguei ao Brasil com *apenas dois meses de idade*⁴ (LISPECTOR, 2008, p.345).

Clarice considerava-se brasileira, pois, recém-nascida, jamais chegou a pisar em sua cidade natal. Dizia ser de Recife, cidade em que passou a infância⁵ e de onde saiu aos catorze anos para morar no Rio de Janeiro junto com a família. Em 1943, Clarice se casa com Maury Gurgel Valente, seu colega na faculdade de Direito, com quem teve dois filhos: Pedro, nascido na cidade de Berna em 1949, e Paulo, nascido em Washington em 1953. Ainda conforme Moser (2011, p. 106), o seu primeiro romance publicado, *Perto do Coração Selvagem* (1943), recebeu o prêmio Graça Aranha de melhor Romance e fez com que a crítica começasse a prestar atenção nos escritos da jovem estreante, que até então só publicava textos em jornais e revistas.

Posteriormente vieram os romances *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão Segundo G.H.* (1964), *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* (1969), *Água Viva* (1973) e *A Hora da Estrela* (1977), além de coletâneas de contos como *Laços de Família* (1960) e *Felicidade Clandestina* (1971), traduções como *Entrevista com Vampiro* (1974) e

⁴ Grifo da própria Clarice, que, segundo Moser (2011) fazia questão de não ser tratada como estrangeira. Detalhe que Clarice chegou ao Brasil em 1922, logo, não tinha apenas dois meses de idade, como ela mesma diz.

⁵ Durante a infância, Clarice teve que lidar com a morte de sua mãe, quando tinha apenas nove anos de idade. Esse fato, segundo Guidin (2002), veio a influenciar a obra da escritora em obras como *Perto do Coração Selvagem*, *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres* e também *A Hora da Estrela*, cuja protagonista é órfã de pai e mãe.

Histórias Extraordinárias de Allan Poe (1975) e obras infantis como *O Mistério do Coelho Pensante* (1967) e *A Vida Íntima de Laura* (1973). Clarice tem obras publicadas postumamente como as coletâneas de crônicas *Para Não Esquecer* (1978) e *A Descoberta do Mundo* (1984).

Para Cândido (1977), em sua análise de *Perto do Coração Selvagem*, a escrita de Clarice é inovadora:

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

O romance de estreia fez um caminho diferente do que era comum na época de sua publicação, início da década de 1940. Para Guidin (2002, p. 22), o cenário cultural brasileiro, sobretudo na literatura, era dominado pelos escritores regionalistas, dentro de um segundo momento modernista, também chamado de Neorrealismo. Foi nessa fase que a literatura brasileira se apoiava na ficção regional, mais conhecida como Romance de 30, em que os escritores concentravam suas narrativas no contexto do Nordeste do país, tratando de temas como a seca e a miséria. Assim, os escritores utilizavam a literatura como instrumento de denúncia social, quando “*ainda repercutia o vigor da prosa de Rachel de Queiroz com o romance O Quinze (1930); Graciliano Ramos publicara Vidas Secas (1938), depois de São Bernardo e Angústia; e José Lins do Rego encerrava o “ciclo da cana-de-açúcar” com Fogo Morto (1943)*” (GUIDIN, 2002, p.22-23).

Sobre o romance de Graciliano Ramos, obra que sustenta essa postura de os escritores se preocuparem com retratar a realidade social do país, especialmente quando se trata da miséria do povo e dos constantes movimentos de migração da época⁶, Bosi (1982) diz:

Vidas Secas é um romance escrito por volta de 1937, quando a migração interna começa a tomar vulto. Do Nordeste para São Paulo, principalmente. Graciliano olha atentamente para o homem explorado, simpatiza com ele, mas não parece entender na sua fala e nos seus devaneios algo mais do que a voz da inconsciência (BOSI, 1982, p.43).

Considerando a literatura produzida nesse período, Pécaut (1990, p. 85) diz que o romance funcionava para os intelectuais da época como uma forma de revelar o país, ou seja, imersos

⁶ A própria Clarice, como já foi dito, migrou com a família do Recife para o Rio de Janeiro no período em questão.

num regionalismo documental, os escritores retratavam em suas obras a vida de indivíduos deslocados da sociedade e por isso eram considerados verdadeiros interventores políticos, inclusive, “em 1934, Jorge Amado já afirmava que nenhum autor poderia subtrair-se ao engajamento” (PÉCAUT, 1990, p.85).

A prosa clariceana, porém, se mantém até então distante dessa literatura em vigor, uma vez que, segundo Guidin (2002, p. 24), a escritora utilizava um linguagem introspectiva em seu discurso indireto livre e se debruçava sobre questões existenciais, em que o pensamento dos personagens roubava a cena do próprio enredo. Nas primeiras palavras do romance *A Paixão Segundo G.H.*, essas características da escrita de Clarice Lispector já revelam de modo evidente o estilo que a consagrou:

----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? (LISPECTOR, 2009, p.9).

O estilo de Lispector, conforme Guidin (2002, p. 24), foi prontamente associado a escritores como James Joyce, Katherine Mansfield e Virginia Woolf, especialmente por críticos como Sérgio Milliet que, diferentemente de Antonio Cândido, chegou a pensar que Clarice não suportaria uma crítica mais séria. Mas, a autora se mantém fiel ao seu modo de narrar, de modo que “*a apreensão artística da realidade será feita a partir da consciência individual, não coletiva*” (GUIDIN, 2002, p.24). Ao lado do escritor mineiro Guimarães Rosa (1908-1967), Clarice acaba fortalecendo uma estética que privilegia a expressividade das palavras e não o chamado romance da seca, ou seja, determina um terceiro momento do nosso Modernismo, quando “*o gênero romance deixa seu modelo tradicional, em que estão o Brasil regional e o realismo cru, para ganhar nova dimensão e outra finalidade, como a de registrar a problematização estética da linguagem, discutindo, assim, os próprios limites do gênero*” (GUIDIN, 2002, p.25).

A partir da década de 1960, segundo Guidin (2002, p. 25), a escritora passou a ser ainda mais criticada por não apresentar um olhar sociopolítico mais explícito em suas obras, que eram consideradas herméticas, difíceis e sem traços fortes de representação da realidade do país⁷. Moser

⁷ Érico Veríssimo e Guimarães Rosa também foram acusados de não apresentarem qualquer tipo de engajamento político em suas obras. Voltando um pouco mais no tempo, o próprio Machado de Assis também recebeu este tipo de crítica. (GIRON, 2012; SCHNEIDER, 2007; SILVA, 2006)

(2011, p.25) diz que a singularidade de Clarice perturbava as pessoas, ao ponto de ela ser acusada de alienada ou mesmo estranha, não apenas por conta de seu sobrenome incomum, como também por sua fala esquisita – na verdade, um problema de dicção – e suas referências a objetos e costumes de outros países, afinal de contas, a permanência de Clarice em cidades de outros países só contribuía para estimular essa imagem que se costumava fazer dela.

Diversos fatos históricos dentro e fora do Brasil fortaleciam a postura alimentada pelos intelectuais da época de, através da literatura, mostrar engajamento político: o golpe militar de 1964, a Guerra do Vietnã (1955-1975), a extinção da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1968, além do próprio endurecimento da ditadura militar entre 1967 e 1969. Foi nesse contexto que, para Pécaut (1990, p. 251), o meio intelectual brasileiro se transforma num subuniverso político, em que a cultura de oposição cresce especialmente por meio de manifestações artísticas:

Dos espetáculos do teatro de Arena às comédias musicais do Opinião, do festivais da canção aos filmes do Cinema Novo, do Tropicalismo aos happenings nas artes plásticas, tudo é motivo para a participação de um público considerável (...) portador de uma linguagem contestadora (PÉCAUT, 1990, p.251).

Na década de 1970, o engajamento ganha ainda mais força. Pécaut (1990) diz também que os intelectuais assumem nesse momento histórico de crise no país o papel de um verdadeiro ator político, de modo que expressões como “democracia” e “sociedade civil” tornam-se comuns nos mais variados discursos. Clarice Lispector, que já havia retornado definitivamente ao Brasil em 1959, após se separar do marido e passar dezesseis anos no exterior, trabalhava como tradutora, além de cronista para jornais e revistas. Isso a fez se aproximar mais do seu público leitor, afinal, o fato de ser publicada num jornal permitia a ela receber uma resposta de seus receptores, um *feedback* por meio de cartas que chegavam à redação, que a escritora agradecia e comentava nas próprias publicações.

O contato de Clarice com seu público se estabeleceu graças ao espaço sob sua responsabilidade nos periódicos, que dialogavam diretamente com os leitores, e mais especificamente com as leitoras, sobretudo, nas colunas *Correio Feminino* no jornal *Correio da Manhã* e *Entre Mulheres* no tabloide *Comício*. No entanto, essa faceta da escritora somada ao fato de ter em suas obras inúmeras personagens mulheres, fez com que ela fosse tachada de escritora feminista, especialmente no início da década de 1970, quando, segundo Hollanda (1994), começa um intenso debate sobre alteridade, que ganha força “*a partir dos movimentos anticoloniais, étnicos, raciais, de mulheres, de homossexuais e ecológicos que se consolidam como políticas emergentes*” (HOLLANDA, p. 8).

É nesse terreno que Clarice passa a também plantar a sua literatura que, ao contrário do que dizia a crítica da época, estimula um olhar, da própria autora e também de seus leitores, sobre o outro:

Assim, seguindo disfarçadamente a natureza dos textos da imprensa feminina, Clarice publicará algumas narrativas, sob a forma de conselhos, receitas e segredos. Textos esses que seguem o paradigma da imprensa feminina, bem ao gosto do status quo. Porém, a página de jornal, ao se tornar espaço de diálogo, aproximando a colunista de sua interlocutora, através do fio condutor “a mulher e o espaço em que vive”, em alguns momentos, poderá se transformar em pretexto para a escritora iniciar a leitora. Ao conquistar seu público pelo tom de confidente e conselheira, Clarice Lispector, valendo-se dos “pequenos textos inofensivos” sobre o comer, o vestir, o enfeitar-se, instiga sua leitora a refletir sobre as duas realidades em que se estrutura a sociedade: o mundo de simulações e o da verdadeira natureza das coisas (NUNES, 2006, p. 8).

A relação íntima de Clarice com a crônica abriu as portas para uma percepção mais aproximada, na verdade, da vida do povo brasileiro, sobretudo, diante das tragédias do cotidiano. Em 1962, a escritora publica a crônica *Mineirinho*, em que se mostra chocada com o exagero e a prepotência, segundo a própria, dos policiais ao matarem um assassino com não menos do que treze tiros, fato amplamente noticiado na época. A autora faz um percurso em que coloca a si mesma no lugar do criminoso:

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me fez ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro (LISPECTOR, 1999, p.124).

Após longo período dedicada à função de cronista, nos anos 1970, Clarice finalmente decide dar uma resposta a todos que, de alguma forma, a rotulavam de alheia às questões políticas em seus romances no que diz respeito à denúncia das mazelas da sociedade. Para Guidin (2002, p. 36), com a publicação de *A Hora da Estrela*, a última obra em vida da escritora, Clarice conseguiu expor o contexto de miséria de grande parte da sociedade brasileira. Na verdade, Clarice traz com esta sua obra uma carga pesada de ironia, estapeando a crítica, e não oferecendo a simples resposta de alguém que finalmente obedece a um clamor. Longe disso, com o livro, a autora rebate à altura, ao mesmo tempo, toda acusação de ser alienada e feminista (vale salientar que reunir essas duas características numa só pessoa é algo que soa por si só inconcebível). Em *A Hora da Estrela*, Clarice

se utiliza de um narrador masculino – Rodrigo S. M. – um intelectual, de classe social privilegiada e acostumado a ouvir música clássica, quem tem, de acordo com a sua própria postura crítica, autoridade para contar a vida da mulher, desajustada, pobre e insignificante Macabéa:

Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. Aliás – descobro eu agora – eu também não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas (LISPECTOR, 1998, p.13-14).

A ironia de Clarice é marcante através da linguagem, em certos momentos até sarcástica e cruel – o que ela faz através do narrador masculino, quem assina também a dedicatória do livro, momento em que evidencia o seu gosto pela música clássica e seu olhar distanciado da difícil realidade econômica e social de sua protagonista. Na novela, a Clarice conta a vida de Macabéa, uma mulher de dezenove anos, órfã e raquítica, que, “*como nordestina migrante e pobre, representa a figura do brasileiro típico, população que vive, na sua maior parte, em condição de extrema miserabilidade*” (GOTLIB, 2011, p.584). Assim, em plena ditadura militar, fase marcada pela censura, Clarice traça novos caminhos em sua trajetória ao ter o seu modo literário aliado ao social. A escritora morre meses depois da publicação, que, no ano seguinte, ganha o Prêmio Jabuti de melhor romance.

1.3 A autora Suzana Amaral e o contexto do filme

Guimarães (2013, p. 51) diz que Suzana Amaral é dona de uma carreira peculiar, uma vez que *A Hora da Estrela*, seu primeiro filme no cinema não-documental, rodado quando ela já tinha 53 anos de idade, recebeu mais de 25 prêmios nacionais e internacionais e a colocou entre os nomes mais importantes do cinema nacional na década de 1980. Formada pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), Amaral fez mestrado em Direção de Cinema na *New York University*, em Nova York, quando já era mãe de nove filhos. Mas, se engana quem imaginar que a adaptação da obra de Clarice Lispector foi o primeiro contato da cineasta com o audiovisual. A diretora já estava realizando filmes desde 1971, quando filmou seus primeiros curtas *Sua Majestade Piolim* e o *Semana de 22*, este último sobre o movimento modernista no Brasil. Além disso, trabalhou catorze anos na TV Cultura, tendo a oportunidade de filmar outros documentários

como *Erico Veríssimo* (1975) e *Crescer para Ser Quem* (1979), no ano em que foi premiada no Festival de Brasília pelo curta *Minha Vida, Nossa Luta*.

É perceptível a aproximação de Amaral com o mundo literário, na verdade, a sua obra no cinema une o realismo do documentário com uma abordagem literária. Guimarães (2013) acrescenta que:

Foi assim que ela imaginou o roteiro de *A Hora da Estrela*, inovando na forma das adaptações literárias. Usando o livro como uma base de dados para se apropriar da história do escritor, Suzana Amaral pretende criar equivalentes cinematográficos dos romances que adapta (GUIMARÃES, 2013, p.51).

O filme *A Hora da Estrela* (1985) veio, portanto, propor um novo olhar sobre o livro de Clarice Lispector, publicado oito anos antes. O longa-metragem, escrito⁸ e dirigido por Amaral, foi lançado exatamente no ano em que a ditadura militar terminou oficialmente no país e veio como uma espécie de revisão da crítica social proposta originalmente pela escritora. Assim, é possível reconhecer o olhar documental da cineasta a serviço da adaptação de uma obra de ficção.

Desse mesmo ano, emergem no Brasil inúmeras adaptações cinematográficas, época que marca a fase final da Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima – que, instrumento de política pública cultural do Estado, financiava produções nacionais, especialmente aquelas que alimentassem uma imagem positiva do país. Desse período, destacam-se produções que também são adaptações de obras literárias, como *Memórias do Cárcere* (1983), filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos e baseado no livro publicado em 1953 por Graciliano Ramos; *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), dirigido por Hector Babenco e baseado no livro de Manuel Puig de 1976; *Pedro Mico* (1985), dirigido por Ipojuca Pontes e baseado na peça de Antonio Callado escrita em 1957; *Noite* (1985), dirigido por Gilberto Loureiro e baseado no romance de 1954 escrito por Erico Veríssimo; *Brás Cubas* (1985), dirigido por Júlio Bressane e baseado no romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); *Luzia Homem* (1988), dirigido por Fábio Barreto e baseado no romance de Domingos Olímpio escrito em 1903. E muitos outros.

Diante dessa amostra, é visível o apreço dos diretores pelas adaptações, com produções lançadas anualmente pela Embrafilme, o que não foi diferente com Suzana Amaral. Segundo

⁸ Suzana Amaral é co-roteirista do filme com Alfredo Oróz, roteirista argentino radicado no Brasil, falecido em 1993. Após *A Hora da Estrela*, Oróz escreveu a adaptação cinematográfica de *O Grande Mentecapto* (1989), dirigida por Oswaldo Caldeira, sobre o livro homônimo de Fernando Sabino, lançado em 1979.

Amancio (2007, p. 182), após a extinção da empresa distribuidora, houve uma queda no volume de filmes lançados só retomados praticamente uma década depois. Foi quando Suzana Amaral, após um hiato de mais de quinze anos longe do cinema, refez o caminho de levar às telas outra adaptação de uma obra literária ficcional. Seu segundo longa-metragem, *Uma Vida em Segredo* (2001), é baseado, dessa vez, no livro homônimo de Autran Dourado, publicado em 1964.

Alvarenga (2014, p. 93) diz que Suzana Amaral, nessa adaptação da obra de Dourado, volta à mesma estética da impossibilidade de comunicação de alguém, no caso, de uma mulher, Prima Biela, que é despossuída de si mesma. Entretanto, a própria cineasta nega uma reafirmação de Macabéa em seu segundo filme e refuta uma suposta predileção por contar histórias de mulheres ou qualquer motivação feminista em suas obras. Em entrevista feita com a cineasta para a coleção *Roteiro de Leitura*, Amaral afirma: “*Eu não sou feminista, e acho que a vida é dura tanto para homem quanto para mulher. O que existe é um problema econômico. Nós não temos uma indústria cinematográfica, temos uma subatividade de mercado. Cinema é coisa muito complicada*” (GUIDIN, 2002, p.96).

Suzana Amaral confessa, nessa mesma entrevista, que é um desejo seu levar às telas obras da literatura, algo que é muito comum nos Estados Unidos, onde, para ela, poucos filmes surgem a partir de um roteiro original. E foi justamente estudando nos Estados Unidos que Amaral recebeu o conselho de adaptar sempre livros “fininhos”, uma vez que é melhor ampliar a história do que cortá-la. A cineasta acrescenta ainda:

Gosto muito de adaptar: você corta, separa, amplia, cria. Também acrescento minhas experiências. Inspiro-me na experiência das personagens e comungo com elas minhas experiências existenciais. Se eu fizer um roteiro original, vai ser só a minha visão. É mais enriquecedor partir de um caminho já aberto (GUIDIN, 2002, p.99).

Anos mais tarde, Amaral lançou *Hotel Atlântico* (2009), adaptação do romance homônimo de João Gilberto Noll, publicado em 1989. Sua mais recente empreitada, que a cineasta roteirizou em 1996, está ainda em fase de produção e recebeu o nome de *Caso Morel*, obra baseada no romance *O Caso Morel* do escritor Rubem Fonseca, escrito em 1973. Definitivamente, o caminho percorrido pela cineasta é o da realização de adaptações de obras literárias.

1.4 Adaptação: do texto literário ao texto cinematográfico

Quando se pensa em adaptação, talvez a primeira ideia que venha à mente seja a noção presente no dicionário, isto é, a ação ou efeito de adaptar-se, ou seja, um ajuste de uma coisa à outra. O termo vem dos estudos darwinistas sobre evolução, nos quais adaptação significa os esforços de um indivíduo em se integrar ao meio ambiente e aumentar as suas chances de sobrevivência. De acordo com Uzunian (1991, p. 78), adaptação, para os biólogos, é a característica de uma espécie em mudança, é um termo presente no transformismo, linha de pensamento que acredita que as espécies mudam a partir do momento em que o ambiente muda, ou seja, um modo de pensar contrário ao criacionismo, segundo o qual as espécies seriam imutáveis. Assim, os adaptados são aqueles que sobrevivem.

No campo da criação artística e mais especificamente no dos estudos cinematográficos, que aqui enfocamos, essa compreensão biológica, de certa forma, permanece, afinal, inicialmente, adaptação pode ser o esforço do realizador no sentido de manter viva uma obra preexistente, de modo que essa obra se integre aos instrumentos de produção de uma nova linguagem. Hutcheon (2006) reforça essa relação biológica ao dizer que “*a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares*” (2006, p. 234).

Em sua *Teoria da Adaptação*, Hutcheon (2006) diz que adaptação é uma espécie de recriação em que acontece uma transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Segundo a autora, adaptar é repetir sem copiar, é incorporar a diferença na semelhança, é ser de uma só vez o mesmo e o outro. Lembremos a noção de intertexto, nesse momento. E no caso de uma transcodificação de um livro para um filme, Hutcheon diz que a criação de sentidos se dá por meio do “mostrar”, ou seja, passamos da imaginação para uma percepção direta por meio do olhar. Assim:

O contar exige do público um trabalho conceitual; o mostrar solicita suas habilidades decodificadoras perceptivas. No primeiro, imaginamos e visualizamos um mundo a partir das marcas pretas nas páginas brancas enquanto lemos; no segundo, nossa imaginação é apropriada enquanto percebemos, e então damos significado a um mundo de imagens, sons e palavras vistas e ouvidas no palco ou na tela (HUTCHEON, 2006, p.178).

Consciente de que há mais de um tipo de receptor, quando se trata da elaboração de uma adaptação, Hutcheon (2006, p. 166) diferencia o público conhecedor do desconhecedor. O primeiro é aquele que conhece o texto adaptado, enquanto o segundo é aquele que recebe a adaptação como uma obra primeira. Desse modo, para que o espectador possa vivenciar uma adaptação como adaptação de fato, é necessário que tenha um conhecimento prévio do texto adaptado, de modo que

ele oscile na memória junto com a experiência da adaptação, afinal, durante o processo, vez ou outra a adaptação deixa lacunas que são preenchidas com informações do texto adaptado. Assim, uma adaptação quando é bem sucedida consegue satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor.

Hutcheon (2006, p. 29) reconhece ainda que as adaptações, por motivos legais, geralmente são apresentadas abertamente, com a utilização de expressões como “baseado em” ou “adaptado de”, o que já identifica ao espectador a sua natureza de adaptação. Porém, quando um espectador já conhece o texto, cria um mundo de expectativas em torno da adaptação, de modo que quanto mais fanático o leitor de determinada obra, maior a possibilidade de ele se decepcionar. Certamente por essa razão, alguns cineastas preferem colocar nos créditos iniciais indicações menos explícitas como “sugerido por” ou mesmo “inspirado em” ou até “adaptado livremente de”, tudo, para tentar evitar reações negativas⁹.

A adaptação de um livro para um filme parte do roteiro e trata-se de um processo árduo e complicado, afinal, *“o que o faz tão difícil é que o romance e o roteiro são formas diferentes, tão semelhantes quanto o são uma maçã e uma laranja”* (FIELD, 1997, p. 200). Field (1997, p.203) diz ainda que um roteirista tem de aprender o artesanato de escrever com imagens, por essa razão, é praticamente impossível haver adaptações iguais entre si, mesmo que numa tentativa fiel de transposição. Não é surpresa constatar então que todo roteirista tem uma abordagem diferente quando decide adaptar um livro para o cinema. A própria palavra *“adaptar”* significa *tornar alguma coisa adequada ou oportuna fazendo mudanças ou ajustes; ou ainda alterar ou apropriar uma condição já existente. Em suma, transformar “isto” em “aquilo”* (FIELD, 1997. P.207).

O transformar “isso” em “aquilo” seria exatamente a atividade do adaptador, ou seja, a sua criação e, conseqüentemente, o seu traço autoral. Vemos com isso, que a marca autoral do realizador de uma transposição da linguagem literária para a cinematográfica é comumente fruto de modificações, ajustes, acréscimos e subtrações, seja por questões técnicas ou mesmo por escolhas estéticas e narrativas. Tomando a cineasta Suzana Amaral como base para a nossa análise, é possível questionar, na prática, o que seria fazer uma adaptação, no caso, de uma obra literária para o cinema. Ao compor a totalidade de sua produção ficcional com obras literárias na linguagem cinematográfica, Suzana Amaral nos entrega o seu próprio conceito, teoria e prática da adaptação. Há nos filmes da

⁹ Suzana Amaral colocou nos créditos iniciais de *A Hora da Estrela* a indicação seguinte: “Baseado na novela de Clarice Lispector “A Hora da Estrela”.

cineasta a práxis efetiva do como adaptar, ou seja, os limites, as potências e a estética do texto-base transmutados para o cinema, que também tem seus limites, potências e sua própria estética. A cineasta explica o seu processo criativo legitimado pela sua experiência pessoal de realizadora:

Quando adapto um livro, nunca me proponho a ser fiel a ele. Acho que a gente tem que ler, jogar o livro pela janela e recriar, ser fiel só ao espírito da obra. Pra mim uma obra literária é como uma espinha de peixe. Você tem de ser fiel a essa parte central. O resto você pinta, modifica, altera, você se coloca, senão não tem graça (GUIDIN, 2002, p.99).

Na verdade, o que Suzana Amaral e outros adaptadores fazem é utilizar em sua criação as especificidades de cada meio de expressão – literatura e cinema, no caso. E isso nada mais é do que saber associar um conhecimento prévio (o texto literário) aos recursos estéticos da outra linguagem (o cinema), de forma a atribuir e produzir sentido. E essa construção de sentido não deixa de ser uma interpretação, afinal, interpretação seria “*um ato consciente da mente que elucida um determinado código*” (SONTAG, 1987, p.13). Literatura e cinema, apesar de terem qualidades comuns, são códigos bem diferentes.

Para Sontag (1987, p.14), em seu livro *Contra a Interpretação*, o intérprete é aquele que, mesmo sem apagar ou reescrever o texto, de uma forma ou de outra, o altera, e por mais que não admita, pretende tornar o texto inteligível, revelar o seu sentido. Diante disso, nesse momento é possível fazer o seguinte questionamento: não seria esse o papel do adaptador? Afinal, todo adaptador não deixa de ser um intérprete. E Suzana Amaral se encaixa nesse quadro, como ela própria reconhece. E mais, como todo adaptador, ela permite novas interpretações a partir do momento em que disponibiliza a sua obra ao público.

Para Jakobson (1995, p.64), a interpretação, ao construir sentido, torna-se uma tradução. E a tradução pode acontecer de três modos diferentes: o primeiro deles, de forma intralingual, por meio de uma reformulação interpretativa dos signos verbais através de outros signos da mesma língua. O segundo modo de traduzir acontece de forma intralingual, isto é, a interpretação de signos dentro de uma outra língua – a maneira mais comum de se considerar o processo de tradução. Por fim, o terceiro modo seria, então, a tradução intersemiótica ou transmutação: a interpretação dos signos verbais por meio de signos não-verbais. A intersemiose literatura-cinema se dá, portanto, da transmutação dos signos verbais para diferentes formas de construção de sentido inerentes ao cinema: linguagem verbal, imagens, músicas, efeitos sonoros e de iluminação.

Plaza (2003, p. 9) defende a tradução intersemiótica, à luz das concepções de Charles Sanders Pierce¹⁰, como uma forma de retextualização, em que se obtém um novo texto original. Desse modo, impor fidelidade a uma obra adaptada, traduzida, seria um equívoco. Bazin (1999) diz que adaptar não é trair, e sim respeitar, uma vez que *“há cineastas que se esforçam por uma equivalência integral do texto literário e tentam não se inspirar no livro, mas adaptá-lo ou traduzi-lo para a tela”* (BAZIN, 1999, p. 95). Assim, a crítica que poderia exigir uma “pureza” do cinema, por considerá-lo um parasita da literatura, perde força, afinal, *“longe de a multiplicação das adaptações de obras literárias muito distantes do cinema inquietar o crítico preocupado com a pureza da sétima arte, elas são, ao contrário, a garantia de seu progresso”* (BAZIN, 1999, p. 98).

Adaptar, portanto, é um exercício do olhar do realizador diante de uma obra preexistente, a fim de que lhe sejam dadas novas concepções, criando assim um novo produto cultural, com vida própria e não necessariamente dependente da obra primeira. O cinema tem não apenas essa capacidade de absorver uma multiplicidade de olhares, certamente também pela sua própria essência de realização coletiva, mas também o poder de contar histórias através de imagens e, ao se alimentar da literatura, numa perspectiva até mesmo antropofágica¹¹, (re)criar novos olhares.

Criar exigências e excessivas expectativas em torno de uma adaptação não é um caminho produtivo, quando, na verdade, o que existe são duas obras diferentes, em linguagens e suportes diferentes, realizadas em épocas e contextos diferentes, por pessoas diferentes e para públicos diferentes. A fidedignidade de uma adaptação, portanto, não é algo palpável, como esclarece Stam:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal (...) (STAM, 2008, p. 20).

Assim, no processo de adaptação, as escolhas do cineasta nem sempre coincidem com a do escritor, afinal, cada olhar, cada leitura valoriza certos elementos da obra em detrimento de outros. É como destaca Plaza (2003, p. 89) ao dizer que o trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com fidelidade, ou seja, a criação de um novo olhar e de uma possível distância com relação à obra original

¹⁰ Pierce (1839-1914), filósofo e cientista norteamericano que é considerado o pai da Semiótica.

¹¹ A antropofagia foi idealizada por Oswald de Andrade (2011) e tinha como proposta devorar aquilo que era estrangeiro e recontextualizá-lo de modo a transformá-lo em outro produto, numa outra cultura. No seu caso, a cultura brasileira, na época do Modernismo. Em *O Manifesto Antropofágico* (1928) há a origem desse conceito de deglutição que será posteriormente retomado diversas vezes em nossa cultura.

é algo típico do próprio processo. Isto é, ao se utilizar de um texto, um cineasta que pretende desenvolver uma adaptação precisa ter uma interpretação pessoal, construída com base em seu próprio repertório textual e estético. Essa ideia de intertextualidade está ligada, para Stam (2000, p. 227), à própria teoria do cinema, afinal, a intertextualidade tem o artista como um agente orquestrador de textos e discursos. Desse modo, “*as adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos e um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação*” (STAM, 2000, p. 234).

Stam (2003, p. 46) diz também que uma adaptação, especialmente quando acontece da literatura para o cinema, é basicamente uma interpretação criativa por meio de profunda reflexão intertextual de um realizador com base num texto que já existe. Assim, é importante reconhecer que a adaptação tem sido fundamental para a própria imaginação humana, basta apenas que se considere o quanto contamos e recontamos as nossas próprias histórias, comumente passíveis de ajustes, acréscimos e subtrações para agradar a cada tipo de público. Hitchcock é um exemplo de cineasta que se manteve fiel a essa postura. Para Santos (2005), em suas produções, Hitchcock pensava e procurava as reações do seu espectador e, para isso, conduzia a dramaticidade das imagens fílmicas para alcançar as emoções. Essa peculiaridade é sem dúvida uma prova da habilidade do cineasta, afinal, para provocar as reações do público, era preciso antever o sentimento do espectador antes mesmo de realizar as filmagens. O próprio Hitchcock confirma isso:

Minha principal satisfação é que o filme agiu sobre o público, e disso eu fazia muita questão. Em *Psicose*, o tema me importa pouco, os personagens me importam pouco, o que me importa é que a montagem dos fragmentos do filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico conseguiram arrancar berros do público. Creio que para nós é uma grande satisfação usar a arte cinematográfica para criar uma emoção de massa. E, com *Psicose*, realizamos isso. Não foi uma mensagem que intrigou o público. Não foi uma grande interpretação que transtornou o público. Não era um romance muito apreciado que cativou o público. O que emocionou o público foi o filme puro (TRUFFAUT, 2004, p. 287).

Hitchcock diria ainda (em entrevista a Truffaut) que “*é preciso desenhar o seu filme como Shakespeare construía suas peças, para o público*” (TRUFFAUT, 2004, p. 287). Com isso, não resta dúvida sobre qual seria a principal preocupação do diretor: despertar emoções no seu espectador. Dessa forma, quando se trata de cinema, e mais especificamente de adaptação, podemos dizer que construir um filme originado a partir de um texto literário significa compor uma obra tendo em mente um espectador de certa forma experiente e certamente consciente de suas expectativas. E isso parece ser inevitável. Para McFarlane (1996, p.7), o espectador inevitavelmente se queixa de eventuais

violações ao original, isso acontece pelo fato de nós, enquanto leitores, criarmos imagens mentais sobre determinada obra e ao nos depararmos com uma adaptação, muitas vezes, enxergamos na tela a criação mental do realizador, isto é, de um outro leitor.

Nesse momento, podemos fazer um paralelo com a estética da recepção, campo dos estudos literários em que, na década de 1960 e mais fortemente na década de 1970, autores como Hans Robert Jauss (1921-1997) e Wolfgang Iser (1936-2007) reivindicaram a figura do leitor como elemento fundamental para a compreensão de um texto. Jauss (1994, p. 28) diz que as expectativas do público são o que determina a recepção do texto, de modo que aquilo que é trazido pela literatura dialoga com as experiências que o próprio leitor possui. Além disso, as potencialidades que o leitor espera de uma obra constituem o que ele chamou de horizonte de expectativas, o que, por sua vez, é responsável pela primeira reação do leitor diante da obra e é determinado ainda por vários elementos como o momento histórico, a tradição literária e as leituras anteriores. Desse modo, a aceitação de uma obra se dá de forma a depender da frustração ou não desse horizonte de expectativas. Assim, o texto – seja ele em palavras ou em imagens em movimento – está incompleto até que seja lido, de modo que o leitor, ao se apropriar do que lê, efetue os processos de significação.

Jauss (1994, p.31) diz que o horizonte de expectativas varia com o tempo, de maneira que uma obra capaz de surpreender pela novidade já não é a mesma para futuros leitores. Para ele, as grandes obras são exatamente aquelas que conseguem provocar o leitor de todas as épocas, contribuindo para a formulação de novas e diferentes leituras. Com o cinema não é diferente, basta citarmos novamente Hitchcock como exemplo, ele que tinha como premissa compor as suas obras tendo como base a recepção do seu público. Desse modo, não é um engano dizer que o público leitor/espectador é, portanto, a chave não apenas na leitura de uma obra, mas também no processo de elaboração por parte dos seus autores.

Eagleton (2006, p.119-120), afirma que, para Iser, a obra literária é capaz de impulsionar o leitor a uma nova consciência crítica, tanto de seus códigos como de suas expectativas. Além disso, a obra põe em questão a percepção do leitor, podendo reforçar ou mesmo transgredir essa percepção, de modo a permitir a criação de novos códigos de entendimento. Dessa forma,

Todo texto literário é construído a partir de um certo sentimento em relação ao seu público potencial, e inclui uma imagem daqueles a quem se destina: toda obra encerra em si mesma aquilo que Iser chama de “leitor implícito”; inclui em todas as suas atitudes o tipo de público que prevê (EAGLETON, 2006, p. 127).

Nesse caminho, aproximando a teoria literária aos estudos cinematográficos, é possível traçar um paralelo entre literatura e cinema também no que diz respeito à construção de uma obra – seja literária ou cinematográfica – com base na premissa de um leitor ideal, já implícito no próprio ato de escrever, de criar, do autor. O leitor, por sua vez, cria através da leitura, ou, no caso do cinema, por meio do ato de ver um filme. Ao ver um filme, o espectador traz à tona aquilo que, na literatura, Iser (1996, p. 75) chamou de repertório, isto é, o conjunto de normas sociais, históricas e culturais que constituem a sua bagagem, elaboram a sua expectativa e intensificam a sua experiência na busca por significados. E essa questão subentende a imagem de um leitor ideal, aquele receptor de um texto com um histórico (de leitura, de interpretação, de reflexão, de visão de mundo) capaz de absorver as mensagens da maneira pretendida pelo autor. A própria Clarice Lispector costumava evidenciar em várias ocasiões a presença de um leitor ideal, sensível às palavras e significações da autora. Em *A Paixão Segundo G.H.* (1964), Clarice anuncia não apenas a possibilidade de o seu texto se deparar com variados tipos de leitores, como também fala com eles diretamente, já na primeira página antes de iniciar o romance propriamente dito: “*Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo eu se vai aproximar*” (LISPECTOR, 2009, p. 5).

Deleuze (1974, p. 39), em sua obra *Lógica do Sentido*, diz que o sentido seria a quarta dimensão da proposição – as três primeiras seriam a designação, a manifestação e a demonstração. Assim, o sentido seria o que ele chamou de *Expressão*, ou seja, o sentido é o expresso. Significa dizer que o sentido, o expresso da proposição, vai além dos estados de coisas individuais, das imagens particulares, das crenças pessoais e dos conceitos universais e gerais. Desse modo, criamos sentido a partir daquilo que nos foi expresso.

Diante disso, podemos agora fazer uma conexão com a ideia de emancipação do espectador trazida por Rancière (2012), em que é questionada a posição do espectador como passivo diante de um espetáculo teatral, bem como é analisada a relação entre ator e espectador no processo de troca e de aquisição de conhecimento. Rancière (2012, p. 9) diz que é preciso um teatro sem espectadores, isto é, um teatro onde os assistentes aprendam algo ao invés de serem meramente seduzidos por imagens, ou seja, o indivíduo que assiste precisa se tornar um participante ativo e não um *voyeur* passivo. Isso não significa elevar o espectador a uma categoria acima do ator do teatro, ou, no caso da literatura, do escritor, e no caso do cinema, do cineasta, afinal, essa emancipação defendida por Rancière parte do princípio da igualdade. Assim, a emancipação do espectador começa

quando consideramos que o ato de olhar também é uma ação, da mesma forma que interpretar o mundo já se estabelece como uma maneira de transformação e reconfiguração desse mundo. Nesse sentido, o espectador é uma figura ativa, que observa, seleciona, compara e interpreta, além de conectar o que observa com experiências anteriores, outros palcos, outros espaços, até mesmo outras vivências, sonhos ou imaginações. Os espectadores emancipados são, portanto, observadores e intérpretes, de modo que “*uma comunidade emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de história e tradutores*” (RANCIÈRE, 2012, p. 12).

Por fim, podemos interligar a ideia do espectador emancipado com o cinema e, sobretudo, no nosso caso, com a adaptação cinematográfica, como vimos, esta também uma arte que solicita aos seus realizadores mais do que uma observação de uma obra primeira, mas também, e principalmente, uma interpretação, uma tradução dos significados adquiridos por meio da leitura e, nesse sentido, transmutados para outros sistemas de significação, ou seja, outras linguagens, dentro de um processo intersemiótico e também criativo.

Diante disso, podemos compreender o gosto de mais alguns cineastas por adaptações fílmicas de obras literárias, particularmente no Brasil. Nelson Pereira dos Santos é um desses diretores que dedicaram boa parte de sua filmografia a adaptações, como é o caso de *Boca de Ouro* (1963), da obra de Nelson Rodrigues publicada em 1959, além de *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987), ambas adaptações de obras de Jorge Amado, publicadas respectivamente em 1969 e 1935. Joaquim Pedro de Andrade adaptou para o cinema o poema homônimo de Drummond no filme *O Padre e a Moça* (1965) e o icônico *Macunaíma* (1969), escrito por Mário de Andrade em 1928. Walter Lima Junior filmou *Menino de Engenho* (1965), clássico de José Lins do Rego publicado em 1932, *Inocência* (1983) sobre a obra de Visconde de Taunay de 1872, além de *A Ostra e o Vento* (1997), adaptação do livro homônimo de Moacir Costa Lopes, escrito em 1964. Eduardo Scorel adaptou o livro *Amar Verbo Intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, no filme *Lição de Amor* (1975), e também a peça infantil *O Cavalinho Azul* (1960), de Maria Clara Machado, em filme homônimo lançado em 1984. Luiz Fernando Carvalho levou o livro de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (1975), para o cinema em 2001, além de várias outras obras para TV, como é o caso de *Riacho Doce* (1990), da obra de José Lins do Rego publicada em 1939 e *Tieta do Agreste*, telenovela exibida em 1989, adaptação do romance de Jorge Amado publicado em 1977. Tieta virou filme em 1996, dirigido por Cacá Diegues, outro cineasta que tem adaptações em sua filmografia, dentre as quais *Orfeu* (1999), adaptação da peça de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição* (1956), e ainda *Deus é Brasileiro* (2003), baseado no conto *O Santo que Não Acreditava em Deus* (1999) de João

Ubaldo Ribeiro. Esta lista representa apenas alguns exemplos de adaptação de obras literárias para o cinema ou TV realizadas no Brasil.

2 A HORA DA NARRATIVA

2.1 As narrativas de A Hora da Estrela

Desde o início do livro *A Hora da Estrela*, já é possível receber a obra como algo incomum, afinal, só o fato de haver, na verdade, treze títulos, muito da obra já se revela. Antes de qualquer tipo de análise desses treze títulos, é válido perceber que o fato de haver essa multiplicidade de possibilidades de nomear a obra, além de antecipar a trama em alguns aspectos, revela ou uma indecisão da autora em definir (ou reduzir) a obra a apenas um nome ou mesmo um questionamento sobre o que seria dar um nome, seja a uma obra, a um personagem, a uma pessoa qualquer. Um título, um nome, assim como uma marca, não deixa de ser uma promessa. E o fato de haver treze títulos, e por serem tantos, sugere ainda uma necessidade de Clarice de abraçar todas as suas possibilidades, a sua vontade criativa de não deixar nada escapar de seu domínio, ao mesmo tempo em que, ao criar tantos títulos, desprende-se de qualquer exigência tradicional, literária, editorial.

A lista dos treze títulos vem na folha de rosto e é organizada numa coluna central com letras todas maiúsculas, excetuando apenas o nome de Clarice Lispector, que vem manuscrito como reprodução da assinatura da própria (FIG. 1).



FIGURA 1 – Os treze títulos de *A Hora da Estrela*.

Podemos analisar esses elementos a começar pela decisão da autora de se colocar (corporalmente por meio de sua assinatura, digamos) na página, ela que não se considerava uma estrela da literatura e não fazia questão de estar sob os holofotes. Mas há uma razão para isso: a crítica que a chamava de escritora feminina (e feminista) poderia não ser capaz de suportar, digamos, a proposta tão bem elaborada deste livro. Por esse motivo, o seu nome tem a necessidade de aparecer assim explicitamente para que não reste dúvida de que a autora é sim uma mulher, e mais, é Clarice Lispector, aquela que, de tão hermética e existencial, supostamente não é capaz de escrever sobre a realidade social do país. Sua presença por meio de sua própria caligrafia, sua assinatura, legitima essa sua posição. Tanto isso faz sentido que hoje em dia um exemplar de qualquer de seus livros que venha assinado por ela é considerado preciosidade e objeto de desejo de seus fãs, especialmente dos que não a conheceram em vida. Basta fazer uma pesquisa na internet para constatar os valores que livrarias e sebos especializados costumam cobrar pela raridade, especialmente quando se trata de uma primeira edição de qualquer dos livros da autora.

Os treze títulos são os seguintes: “A culpa é minha”, “A hora da estrela”, “Ela que se arranje”, “O direito ao grito”, “Quanto ao futuro”, “Lamento de um blue”, “Ela não sabe gritar”, “Uma sensação de perda”, “Assovio no vento escuro”, “Eu não posso fazer nada”, “Registro dos fatos antecedentes”, “História lacrimogênica de cordel” e “Saída discreta pela porta dos fundos”. Em “A culpa é minha”, Clarice assume a culpa pela situação de Macabéa, não apenas enquanto personagem de ficção, mas por viver em um mundo que não pousa o seu olhar sobre o outro. Mas a culpa é também de Rodrigo S. M., quem supostamente a inventou, a culpa é ainda do leitor, que vive no mundo real, sem perceber, o mesmo em que muitas Macabéas também vivem. Mas, há ao mesmo tempo um sentimento de impotência que paira entre os títulos e reverbera em “Eu não posso fazer nada”, chegando ao ponto de uma desistência em “Ela que se arranje”. Mas, como Macabea poderia se arranjar se além de não ter “O direito ao grito”, também “Ela não sabe gritar”? E assim, só lhe resta uma “Saída discreta pela porta dos fundos” assim como um “Assovio no vento escuro”. E como a ideia da morte de Macabéa, isto é, “A hora da estrela”, era algo já definido, só restava ao autor (na verdade, Clarice) fazer um “Registro dos fatos antecedentes” nesta “História lacrimogênica de cordel”, o seu modo de revelar a vida Severina como João Cabral de Melo Neto, que também tem a morte no seu título. E é a morte do protagonista o que dá a Clarice (e também a Rodrigo S. M.) “Uma sensação de perda”, como um “Lamento de um blue” – novamente uma menção do refinado gosto musical do narrador (e possivelmente da própria Clarice). Já o “Quanto ao futuro” é um sentimento

que norteia toda a construção narrativa (o que também acontece no filme), não só por conta de essas palavras se repetirem vez ou outra na narrativa, mas também pelas reticências que sugerem, fruto de uma total indefinição quanto ao futuro de tantas e tantas Macabéas.

A página dos treze títulos, portanto, funciona como um sumário ou síntese da obra, porém, sem que haja aparentemente qualquer ordem cronológica ou de importância. Os treze títulos sintetizam a obra, e sintetizam também de certa forma a própria Clarice e o seu processo criativo, conhecido por não acontecer de modo linear, ou seja, não há em seu processo de escritura o fluxo determinado de começo, meio e fim. E isso é evidenciado pela autora em várias de suas entrevistas e de fato aparece também explicitamente no próprio livro *A Hora da Estrela*, no momento em que a voz narrativa diz, por exemplo, ter cansado da personagem e que só retornará à escrita três dias depois (LISPECTOR, 1998, p. 70).

A narrativa do livro chama a atenção, na verdade, por ser feita em camadas – e nela identificamos algumas instâncias que podemos analisar. Primeiro, há a narrativa, voz representada, metafórica até, de Clarice Lispector que, como vimos, se veste do narrador Rodrigo S. M. Nessa primeira camada, encontramos uma Clarice Lispector que não se revela explicitamente, contrariando seu histórico de narrar em tom muitas vezes confessional e memorialista. Nesta narrativa (um tanto externa, como se a autora fosse uma voz mentora a nortear a criação do narrador) reconhecemos a Clarice de sempre, seu pensamento em fluxo, quase caótico, sua sensibilidade de perceber as coisas e mostrá-las muitas vezes pela sugestão. Reconhecemos a sua linguagem, demoramos em suas entrelinhas, e percebemos a sua reviravolta temática: a de mostrar de forma mais contundente (explícita, por mais que aparentemente sutil) o seu olhar sobre o mundo, na verdade, sobre a realidade brasileira da época. Ela se confessa logo na dedicatória do livro, que tem como título “*Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)*” (LISPECTOR, 1998, p. 9). Clarice é a autora, mas o autor ao mesmo tempo também é homem e tem nome: Rodrigo S. M. Um narrador que tem nome, mas o seu sobrenome não é revelado à maneira da G. H. de *A paixão Segundo G. H.* De fato, o sobrenome pouco importa quando se trata de uma temática tão universal.

Numa segunda camada, temos esse narrador masculino e seu diálogo com o leitor. É uma conversa direta com o leitor o que o narrador constrói ao longo de todo o livro, similar, inclusive, à maneira de um Brás Cubas morto que conta uma história como se estivesse em outro plano metafísico. Rodrigo é homem, escritor, culto, de uma classe social privilegiada, e reúne características que contrastam com o imaginário comum de um autor/narrador consciente de tudo, onisciente. Ele revela a todo instante o quão difícil é escrever, detalha o seu processo penoso de, ao buscar em si a

história de sua personagem, encontrar a si mesmo. Ele sofre, pensa em desistir, fica frustrado, fica excitado, se vê com a barba grande e as roupas rasgadas, tudo, para se equiparar ao nível dela, faz o leitor construir um imagem dele de desleixo, medo e insegurança. É uma narração em primeira pessoa, carregada de impressões, hipóteses e sensações, enfim, repleta de angústias.

E eis que fiquei receoso quando pus palavras sobre a nordestina. E a pergunta é: como escrevo? Verifico que escrevo de ouvido assim como aprendi inglês e francês de ouvido. Antecedentes meus do escrever? Sou um homem que tem mais dinheiro que os que passam fome, o que faz de mim de algum modo desonesto. E só minto na hora exata da mentira. Mas quando escrevo não minto. Que mais? Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. (...) Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados (LISPECTOR, 1998, p. 18-19).

Rodrigo reflete sobre si mesmo ao colocar para fora a história de Macabéa, e a todo instante ele reclama, da vida, da morte, do escrever, de sua personagem, da pobreza, do tempo... Ele não cansa de reforçar o abismo cultural que o separa de Macabéa, uma miserável em todos os sentidos. Rodrigo ouve música clássica, se alimenta de frutas e vinho branco gelado, conhece pintura, cinema, de modo que o seu olhar, teoricamente legitimado pela sociedade, faz com ele por sua vez conduza o olhar sobre a jovem Macabéa, ou seja, Rodrigo impõe um ponto de vista. Ele é um homem, de cultura, de posses, dono da linguagem, tem voz, tem reconhecimento. E essa sua posição de prestígio é algo tão arraigado no imaginário comum, tão legitimado pelo próprio ato de leitura, que um leitor desavisado pode não enxergar o seu preconceito e o seu horror da descoberta de uma realidade até então desconhecida para ele. E essa sua alta cultura é tão importante para Rodrigo, que não passa despercebida em sua narrativa, uma vez que ele faz questão de deixar claro para o leitor ao falar de sua própria linguagem:

Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? (LISPECTOR, 1998, p. 14-15).

Wood (2011) diz que *“a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável que não confiável, e a narração “onisciente” na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente”* (WOOD, 2001, p. 19). Assim, vemos que Rodrigo S. M. reúne em si essas características, ou seja, ao

dialogar com o leitor em primeira pessoa, estabelece confiança, aproximação, sinceridade, especialmente quando, em seu monólogo interior, revela suas incertezas e, pela confissão (algo que só se faz mediante intimidade ou obrigação), coloca-se no mesmo nível do seu leitor, estimulando inclusive uma identificação deste. Por outro lado, ao falar da vida de Macabéa, o que faz em terceira pessoa, o narrador se utiliza de sua parcialidade, direcionando o olhar do leitor dentro da luz que o próprio Rodrigo S. M. acendeu.

Numa terceira camada, temos a narrativa em terceira pessoa de Rodrigo S. M. sobre a vida de Macabéa. A sua construção nos faz compreender que ao mesmo tempo em que a personagem só existe na sua cabeça, ela está viva de carne e osso no seu mundo (por meio da representação simbólica). Rodrigo desvenda Macabéa aos poucos para si mesmo, o que é revelado simultaneamente para o leitor, salvo certos *insights* que o narrador tem “quanto ao futuro” da jovem, mas que, por mais que não os revele inicialmente, deixa claro que algo lhe ocorreu e que certamente se revelará em breve. Rodrigo ama e odeia Macabéa, na verdade, porque ela escancara as fragilidades que existem dentro do próprio narrador, mas esse é um processo epifânico, purificador e libertário. Rodrigo algumas vezes até tenta ajudar Macabéa, mas a vida dela dentro dele é tão forte e já tão predestinada que, por mais que ele desconheça os caminhos que ele próprio seguirá para torná-la explícita, já tem o conhecimento do seu destino final: a coroação, a morte dela. Rodrigo, por exemplo, narra em terceira pessoa:

Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras — desde Moisés se sabe que a palavra é divina. Até para atravessar a rua ela já era outra pessoa. Uma pessoa grávida de futuro. Sentia em si uma esperança tão violenta como jamais sentira tamanho desespero. Se ela não era mais ela mesma, isso significava uma perda que valia por um ganho. Assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida. Tudo de repente era muito e muito e tão amplo que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos faiscavam como o sol que morria (LISPECTOR, 1998, p. 79).

Numa quarta camada, temos ainda os (poucos) diálogos entre Macabéa e os outros personagens. Ela não estava habituada ao diálogo, nem mesmo à convivência e à existência no mundo, mas, por imaginar que as pessoas deviam se comunicar, iniciava conversas, tendo como base as informações que ouvia na rádio. É o que podemos perceber no seguinte diálogo:

– Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic. A rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?
 – Cultura é cultura — continuou ele emburrado. Você também vive me encostando na parede.

- É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer dizer “renda per capita”?
- Ora, é fácil, é coisa de médico.
- O que dizer rua Conde de Bonfim? O que é que conde? É príncipe?
- Conde é conde, ora essa. Eu não preciso de hora certa porque tenho relógio (LISPECTOR, 1998, p. 50).

O narrador Rodrigo S. M. não interfere no diálogo, deixa fluir, de modo que somos espectadores diretos das conversas dela, especialmente com o namorado Olímpico. Somos direcionados e redirecionados por entre as instâncias, camadas narrativas. De fato, “*graças a estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor*” (WOOD, 2011, p. 25), considerando aqui o narrador Rodrigo S. M. como esse autor. Trata-se, portanto, de uma escrita capaz de ocupar diferentes níveis de discurso, sem deixar de transparecer, contudo, a ironia de Clarice Lispector, na verdade, uma espécie de personagem-deus de si mesma, capaz da artimanha de se travestir de um outro desconhecido, mas reconhecido pela sociedade, para perceber-se e então igualar-se à condição de uma outra pessoa, Macabéa, supostamente medíocre e irrelevante. A narrativa se desloca de maneira imbricada, de modo a nos deslocar a todo instante por entre as várias facetas discursivas, numa verdadeira teia de camadas que se transpassam. A passagem a seguir, em que Macabéa vai ao médico após passar mal, pode servir como ilustração desse deslocamento narrativo:

- O médico simplesmente se negou a ter piedade. E acrescentou: quando você não souber o que comer faça um espaguete bem italiano. E acrescentou com um mínimo de bondade a que ele se permitia já que se considerava também injustiçado pela sorte: - Não é tão caro assim...
- Esse nome de comida que o senhor falou eu nunca comi na vida. É bom?
 - Claro que é! Olhe só a minha barriga! Isso é resultado de boas macarronadas e muita cerveja. Dispense a cerveja, é melhor não beber álcool. Ela repetiu cansada:
 - Álcool?
 - Sabe de uma coisa? Vá para os raios que te partam!
- Sim, estou apaixonado por Macabéa, a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela (LISPECTOR, 1998, p. 68).

Fukelman (1991, p. 6) diz que o ato de escrever é o viés que permite o elo entre as diferentes instâncias narrativas em *A Hora da Estrela*. De fato, a escrita no livro envolve relações um tanto complexas, ou seja, a relação entre o escritor/narrador e o seu texto, a relação entre o escritor/narrador e seu público, bem como a relação entre o escritor/narrador e sua personagem tão desconhecida e distante dele próprio. Para Fukelman (1991, p. 17), o autor do livro é apresentado ao leitor como uma espécie de ser duplo, afinal, uma de suas faces é masculina e existe para executar a

sua função de narrador onisciente, na outra face está, mesmo que mal escondida pelos parênteses, Clarice Lispector, autora de ambos, Rodrigo S. M e Macabéa. A todo instante somos forçados a confrontar essas duas imagens. Esse ser duplo, portanto, chama a atenção para a ficção enquanto jogo de máscaras, em que o foco irradiador é alvo de incerteza e a própria ideia de verdade (vista onde se lê “na verdade, Clarice Lispector” no subtítulo da dedicatória) nos leva a essa reflexão. No entanto, não seria incorreto supor uma terceira face nesse mesmo rosto. Sabemos que a história é contada por Rodrigo, mas Rodrigo é Clarice, que de certa forma também é Macabéa, em sua ironia de diva às avessas. Que espécie de *Frankenstein* seria então a narrativa de *A Hora da Estrela*?

Teles (2013, p. 5) diz que Rodrigo S. M. seria um personagem e um autor ficcional editado pelo autor implícito que é a própria Clarice Lispector, ela também mais uma esfera de autoria, a esfera que inclui a novela às obras filiadas ao seu nome. Há, portanto, muitas análises possíveis e muitas hipóteses a serem levantadas. Não é nosso objetivo conjecturar todas elas, e nem isso é possível neste texto. Mas algo não se pode negar: se a narrativa de *A Hora da Estrela* é um rosto de muitas faces, sem dúvida, trata-se de um *Frankenstein* que deu certo, uma obra canônica ao invés de monstro, afinal, tudo está amarrado numa espécie de círculo que se fecha. Isto é, Clarice Lispector é Rodrigo, que é Clarice, que cria Macabéa, que é criação de Rodrigo e ao mesmo tempo é a própria Clarice. E quanto a isso não há dúvida: ambas são nordestinas, datilógrafas de certa forma, estranhas em vários sentidos, pequenas e ao mesmo tempo estrelas da maior grandeza.

Voltando os olhos para a narrativa, Wood (2011, p. 44) diz que a tensão, que existe entre o estilo do autor e o estilo dos personagens aumenta quando são somados dentro da narrativa três elementos: a presença de um autor estilista notável, o compromisso desse autor em acompanhar as percepções e os pensamentos de seus personagens, e o interesse especial do autor em apresentar o detalhe. Esse comentário serve para explicar portanto esse mosaico narrativo construído por Clarice Lispector, constituído por ela mesma, além de Rodrigo S. M. e Macabéa. A presença do estilo da autora é indiscutível, bem como a sua capacidade de penetrar não apenas nos pensamentos dos seus personagens, como também de suas sensações, além, é claro, de a todo instante dar atenção às pequenas coisas, aos detalhes, sejam eles meros objetos ou fugazes sentimentos.

No cinema, *A Hora da Estrela* se transmuta numa teoria similar, a diferença é que funde-se à Clarice Lispector a presença da autora Suzana Amaral. No lugar do narrador Rodrigo, temos a câmera. E mais, a atenção ao detalhe, diante do reforço da imagem e dos planos e enquadramentos, torna-se ainda mais visível no filme. Não há dúvida quanto ao gosto da cineasta pelo detalhe, pelo mínimo, por elementos que numa primeira vista podem parecer banais ou supérfluos na narrativa,

mas que funcionam na verdade como marcadores narrativos fundamentais à construção de significado pelo espectador.

Bordwell (2004, p. 289) diz que, geralmente, a narração é construída de modo a fazer com que os personagens e seu comportamento produzam e fortaleçam os dados fundamentais da história. Nesse caminho, para Bordwell, há uma lógica na espectadorialidade clássica, ou seja, existe uma lógica de entendimento do leitor do texto fílmico – sobretudo no cinema clássico hollywoodiano, foco de sua análise. Nessa lógica, a motivação composicional consiste em realçar as associações de causa e efeito dentro da narrativa, isto é, “*o espectador conhece os personagens e as funções de estilo mais prováveis. Possui internalizadas as normas cênicas de exposição, de desenvolvimento de linha causal anterior*” (BORDWELL, 2004, p. 295). Assim, o espectador cria hipóteses, uma vez que já tem dentro de si uma expectativa dentro da narrativa fílmica. Desse modo, a exposição do espectador a ações narrativas anteriores faz com que as suas hipóteses sejam criadas.

É tarefa da narração clássica convidar à formulação de hipóteses altamente prováveis e exclusivas e então confirmá-las, mantendo ao mesmo tempo a diversidade no desenvolvimento concreto da ação. (...) A construção de hipóteses prováveis, exclusivas e orientadas para o suspense é uma maneira de ajustar a dramaturgia às exigências da situação de fruição (BORDWELL, 2004, p. 298).

A narrativa do filme *A Hora da Estrela* apresenta fortemente essa lógica, afinal, Suzana Amaral emprega diversos elementos que, usados desde o início e repetidas vezes ao longo do filme, fazem com que o espectador faça as suas conexões e crie suas hipóteses (ou justificativas) para o que provavelmente poderá acontecer num futuro próximo dentro do filme. Um desses elementos é a utilização da rádio relógio, um som presente desde os créditos de abertura. Assim que a projeção se inicia, vemos uma tela azul (onde surgem os créditos em letras brancas) e ouvimos a voz do locutor, que traz informações como hora e localidade, além de curiosidades sobre assuntos diversos, como por exemplo, o fato de a mosca voar tão veloz que seria capaz de dar a volta ao mundo em vinte e oito dias, caso voasse em linha reta. A primeira hipótese: algum personagem está ouvindo essa rádio. Pela textura do som, descartamos a possibilidade de haver como personagem um locutor de rádio, pois o som não é límpido o suficiente para nos fazer acreditar se tratar disso. Ainda não conhecemos nenhum personagem, mas não demora a confirmarmos que ouvir a rádio relógio é um hábito da protagonista do filme. Segunda hipótese: já que Macabéa (FIG. 2) costuma não apenas ouvir a rádio relógio, mas também anotar algumas dessas informações, virá a utilizar essas informações no futuro, como a curiosidade sobre a mosca, por exemplo?



FIGURA 2 – Macabéa, interpretada pela atriz Marcélia Cartaxo, ouve a rádio relógio.

Na cena em que Macabéa acorda para ir trabalhar (quando constatamos que ela é a única a não tomar banho e a única a se vestir debaixo das cobertas), visualizamos a mosca. Assim que a moça sai, a câmera que acompanha o seu deslocamento, para num ponto da janela em que moscas pousam (FIG. 3). Mais adiante, em um dos últimos diálogos entre Macabéa e Olímpico, quando o silêncio entre os dois grita (por conta da ingenuidade dela e da impaciência dele), a moça, para iniciar a conversa, comenta o fato da mosca, o que é recebido pelo namorado como uma mentira, o que serve para ele como fator decisivo para o fim do namoro. Uma informação aparentemente tão banal toma proporções fundamentais na narrativa fílmica. E esse é apenas um exemplo no filme *A Hora da Estrela* daquilo que Bordwell (2004) já explicou sobre causas, efeitos e hipóteses. Em síntese: “o espectador constrói a forma e o sentido de acordo com um processo de conhecimento, memória e inferência” (BORDWELL, 2004, p. 300-301).



FIGURA 3 – As moscas no vidro quebrado da janela do quarto.

No filme, outro exemplo dentro dessa lógica acontece numa das primeiras cenas dentro do escritório, em que vemos e ouvimos a personagem Glória numa conversa por telefone:

Você acha que eu tô mentindo? Deu positivo mesmo. Posso até provar. (...) Se você não me der o dinheiro... Você já pensou no que pode acontecer com a tua mulher? Você não sabe do que eu sou capaz! São oitenta mil cruzeiros. Se você me der a grana, eu resolvo nesse final de semana. É. Então tá bom. No bar da esquina, na hora do almoço. Tá, mas leva em dinheiro, eles não aceitam cheque. Ah! (AMARAL, 1985).

Reunindo essas informações, somando aos elementos visuais, inclusive as expressões faciais de Glória, podemos formular a seguinte hipótese: Glória está prestes a realizar um aborto. Na cena seguinte, vemos um homem já maduro e com um figurino formal entrar no bar em que Glória e Macabéa almoçam juntas. Ele entrega um dinheiro à Glória (FIG. 4) e, sem dizer uma palavra, vai embora. Primeira confirmação: ele é a pessoa com quem a personagem falava ao telefone. Em seguida, Glória conta o dinheiro e pergunta a Macabéa: “*Você já fez isso alguma vez? Aborto? É, tirar filho. Quer dizer que você é virgem mesmo?*” (AMARAL, 1985). Hipótese confirmada.



FIGURA 4 – Glória recebe dinheiro do homem enquanto almoça com Macabéa.

Outros elementos também são utilizados por Suzana Amaral para servir como estratégia narrativa de fortalecimento da lógica de causa e efeito que permite a criação de hipóteses. Alguns deles são a vitrine, o espelho, o metrô, além de outros que são utilizados especialmente na proximidade da cena da morte: o vestido azul, o capim e o cavalo. No livro, essa lógica também acontece, e isso é talvez ainda mais evidente, se pensarmos que desde o início da narrativa a morte se faz presente e, dados que somos, como quase todo leitor, à esperança do final feliz, negamos a nossa primeira e irremediável hipótese: a morte da personagem. Na verdade, a reunião dos treze títulos da obra já nos permite essa inferência. E mais, Clarice Lispector utiliza a palavra “morte” desde a dedicatória do livro, no trecho em que diz: “*Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À “Morte e Transfiguração”, em que Richard Strauss me revela um destino?*” (LISPECTOR, 1998, p. 9). A autora praticamente anuncia o fim, afinal, ela pergunta se a morte não será o destino (destino de quem?), e não sabemos ainda pois estamos recém-chegados à leitura e dentro de suas entrelinhas. No entanto, já no início da narrativa propriamente dita, no caso, do narrador Rodrigo S. M., somos revelados à tragédia:

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão da iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Lembremos que esse tal registro dos fatos antecedentes é exatamente um dos treze títulos. E, durante o processo de escrita, criação e descoberta da personagem, o narrador coloca a morte dela de forma explícita, o que vem não apenas fortalecer a hipótese quanto sugerir que esse caminho é sem volta, sua decisão de que Macabéa deverá morrer já está tomada. E não apenas isso, as suas palavras explicitam que a morte já é algo que existe desde o título, o que é também explicado por ele.

Esse não-saber pode parecer ruim mas não é tanto porque ela sabia muita coisa assim como ninguém ensina cachorro a abanar o rabo e nem a pessoa a sentir fome; nasce-se e fica-se logo sabendo. Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes (LISPECTOR, 1998, p 28-29).

De fato, Clarice escancara diversas vezes o seu objetivo de “matar” a jovem nordestina. Na verdade, a morte de Macabéa já existia na mente da escritora antes mesmo da personagem ser construída, e a própria Clarice Lispector confirma isso, em entrevista concedida a Júlio Lerner para a TV Cultura em 1977.

Morei do Recife, (...) me criei no Nordeste. E depois, no Rio de Janeiro tem uma feira de nordestinos no Campo de São Cristóvão e uma vez eu fui lá. Daí começou a nascer a ideia. (...) Depois fui a uma cartomante e imaginei que seria muito engraçado se um táxi me pegasse, me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas essas coisas boas. Então daí foi nascendo também a trama da história (CARLOS, 2013).

É inegável que a narrativa de Lispector dialoga com outras linguagens, seja com a música – quando se utiliza de expressões como “rufar de tambores” ou “explosão” (sem falar nas menções a compositores clássicos que a própria Clarice nos permite inferir que seriam os que ela costumava ouvir) –, seja com o cinema, e TV, o technicolor, como ela diz, para se ter algum luxo. O seu processo de construção narrativa é multifacetado, flerta com a edição do vídeo, com a montagem não-linear, com o som, trilha sonora, vários elementos que ajudam a compor uma narrativa imagética por excelência, que nos faz, enquanto espectadores, depararmos com um estilo muito bem definido, que evidencia o conforto da autora em se utilizar de seu discurso indireto livre, do seu fluxo do pensamento, que a consagrou. Um trecho no livro que ilustra bem isso é o seguinte:

Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo rufar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história – de súbito cessará o tambor. Vejo a nordestina se olhando ao

espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Assim, o espelho que reflete o narrador seria uma revelação de que ele próprio, na verdade, Clarice Lispector, está num processo de descoberta de si mesmo na medida em que descobre a sua personagem. As palavras são imagens, as imagens, entrecortadas como num vídeo de arte. O espelho reflete enfim a própria narrativa e o seu árduo processo de construção. E tudo isso está nas entrelinhas e é preciso muito esforço e sensibilidade para alcançar tudo numa primeira leitura, de modo que quanto mais se lê, mas se tem a sensação de primeira leitura, o que, conseqüentemente, resulta em cada vez mais novas e novas significações. A lógica que nos permite criar hipóteses que são confirmadas (ou não) pela narrativa, é o que nos proporciona esse conhecimento prévio que, somado aos recursos estéticos presentes tanto no livro quanto no filme, nos faz atribuir sentido àquilo que lemos. E assim passamos a significar *A Hora da Estrela* em nós mesmos.

2.2 A narratividade no cinema através dos planos e enquadramentos

Para Field (1997, p. 224), a linguagem de um filme, a sua gramática, é constituída de planos, cenas e sequências. E essa gramática é a base para a construção cinematográfica não apenas por parte do realizador mas de todos que estão ligados diretamente no processo, como o roteirista, por exemplo, que na escritura do seu texto precisa ter esses conceitos bem definidos em mente:

O plano é o que a câmera vê. Uma cena pode ser constituída de um plano ou muitos planos. A cena é a célula, ou unidade de ação dramática, definida por duas coisas: local e tempo. (...) A cena é feita de um plano ou planos num local específico a um tempo específico, (...) Uma sequência é uma série de cenas conectadas por uma única ideia, com início, meio e fim; um casamento, um funeral, uma coreografia de dança, um evento esportivo, uma perseguição, uma sedução, todos podem ser sequências (FIELD, 1997, p. 224-225).

Entretanto, não só a equipe de realização faz parte desse processo de construção de um filme, há um outro lado da moeda, uma vez que a narrativa, para acontecer, precisa também do espectador, da sua presença implícita, ou seja, a leitura do filme necessita da presença de alguém que a efetue, e mais, alguém que conduza o processo criativo da narrativa. Não é novidade, portanto, pensar a narrativa cinematográfica a serviço da construção de significado com base no olhar do espectador, este, o modelo mais comum de produção no cinema. Bazin (1991, p. 67) diz que o espírito

do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático. Isso significa dizer que a forma narrativa clássica é justamente aquela em que os planos filmados são capazes de dar ao leitor do texto fílmico alto nível de onisciência (algumas vezes superior à consciência dos próprios personagens). Para Xavier (1984, p. 72), é com Griffith que surge essa preocupação de colocar o espectador como parte integrante do processo de desenvolvimento da narrativa, em que as imagens, os planos, os pontos de vista são levados ao espectador por meio de uma organização narrativa que conduz o seu olhar dentro do filme. Em seu livro *A Experiência do Cinema*, Xavier (1983) diz também que:

Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens veem com os nossos olhos. É nesse fato que consiste o ato psicológico de “identificação” (XAVIER, 1983, p. 85).

Nesse mesmo livro, há um texto de Metz (1983) que concorda com essa ideia, como quando diz o seguinte: “*olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar*” (METZ, 1983, p. 406). Dessa forma, não há dúvidas de que o espectador está sim dentro do processo de construção do filme. Browne (2004) lembra que o cinema é feito de modo a garantir ao espectador uma leitura completa, global, por meio da narrativa cinematográfica. Ele diz que os atributos formais das imagens, como o enquadramento dos planos e sua sequência, a posição dos personagens, a direção dos seus olhares, “*podem ser tomados em conjunto como uma estrutura complexa, e entendidos como uma resposta característica ao problema retórico de contar uma história, de mostrar uma ação ao espectador*” (BROWNE, 2004, p. 229).

Nesse caminho, toda imagem que é mostrada deve aparecer de forma intencionalmente clara para aquele que observa de fora, já que a ação da cena é direcionada justamente a esse olhar externo, que vem de fato concretizar a leitura e construir significados. A noção de espectador pode ser associada ao que Crary (2012) chama também de observador:

Obviamente, um observador é aquele que vê. Mas o mais importante é que é aquele que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições. Por 'convenções' sugiro muito mais do que práticas de representação. Se é possível afirmar que existe um observador específico do século XIX, ou de qualquer outro período, ele somente o é como efeito de um

sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. Não há sujeito observador prévio a esse campo em contínua transformação. (CRARY, 2012, p.15)

Assim, o observador teria a função de construir significados, afinal, diante da sua observação, torna-se capaz de compreender mensagens transmitidas através de formas e convenções que ele já domina, frutos de suas relações com o próprio meio, no nosso caso, com o cinema. Entretanto, essa interpretação pode se dar de várias maneiras particulares e não exclusivamente aquelas predefinida pelo autor na sua ideia de um espectador, digamos assim, ideal. Nesse caminho, Browne (2004, p. 321) propõe a formulação de uma imagética fílmica mais adequada no sentido de resolver eventuais problemas de interpretação. Ele recomenda que a percepção visual cinematográfica esteja vinculada, ao mesmo tempo, não apenas ao olhar do narrador implícito na ação, mas também à própria ação imaginativa, uma espécie de soma do posicionamento do narrador com o olhar do espectador. Assim, Browne pretende “*explicar o funcionamento do narrador e a natureza e os efeitos do lugar do espectador*” (BROWNE, 2004, p.231). Fazer isso significa descrever a relação entre o espaço literal e ficcional e assim desvendar a própria origem da imagem fílmica a partir dos marcos narrativos. Nesse momento, é válido compreender que essa proposta de estudo é coerente com a própria ideia de uma análise fílmica:

Pode-se considerar análise fílmica qualquer texto que fale de filmes e do que neles está contido, não importando propriamente o seu foco, alcance, profundidade e rigor, num arco que inclui desde o mero comentário, passando-se pela chamada crítica de cinema de tipo jornalístico, incluindo, por fim, até mesmo o estudo acadêmico, em toda sua variedade (GOMES, 2004).

Sendo assim, ao analisar o clássico *No tempo das diligências*, filme de John Ford lançado em 1939, Browne (2004, p. 232) destaca a importância de entender não apenas a maneira como os personagens veem uns aos outros, mas também o modo como essas relações são transmitidas ao espectador, de forma que ele, o leitor implícito, esteja posicionado dentro do texto fílmico. Para isso, é necessário haver uma vinculação do “estado mental” de um personagem, suas intenções e atitudes, a uma interpretação do enquadramento em si. Ou seja, é preciso que cada sequência de planos em cada pedaço de cena esteja de alguma maneira associada à atenção (visual ou intencional) dos personagens na história.

A partir do olhar das personagens Dallas e Lucy, Browne (2004, p. 233) consegue ainda perceber toda uma crítica social existente nessa obra de John Ford. Ou seja, o pesquisador traz a

hipótese de, a partir da posição e do olhar das personagens, o filme representar não apenas uma “psicologia” dessas mulheres, mas, especialmente, um estado de coisas presentes no imaginário da sociedade da época como um todo. Lembramos a fala de Mulvey (1983, p. 437) quando diz que a teoria psicanalítica é utilizada como instrumento político ao enfatizar que a forma do cinema se estruturou de acordo com o modelo de sociedade patriarcal, sobretudo no cinema clássico americano.

Na cena da refeição da estação Dry Fork, há um embate silencioso entre Lucy, uma mulher distinta e defensora dos bons costumes, e Dallas, uma prostituta expulsa de sua cidade, que também havia embarcado na diligência. Esta relação entre “incluídos” e “excluídos” denota todo um contexto de antagonismo de posição social, em que a exclusão de determinado personagem no enquadramento da câmera revela uma espécie de isolamento também no que diz respeito à opressão da sociedade, no caso, sobre Dallas, a excluída, a não seguidora dos bons costumes (FIG. 5).



FIGURA 5 – A personagem Dallas (Claire Trevor) ao lado do fora-da-lei Ringo (John Wayne) em imagem de divulgação do filme *No Tempo das Diligências* (*Stagecoach*, 1939). Fonte: Google.

Browne (2004, p. 237) diz que a experiência dessa sequência de *No Tempo das Diligências* gera um sentimento de empatia pela exclusão e humilhação da personagem Dallas e um sentimento de repúdio ao preconceito da personagem Lucy, visto como um comportamento injusto. É importante ainda perceber que esse tipo de análise demanda um entendimento especial sobre a questão da identificação, sobretudo, para o espectador, uma vez que “*ocupamos formalmente o lugar de outro, estamos “no” filme, embora ao mesmo tempo estejamos “fora”, em nossa poltrona*” (BROWNE, 2004, p. 241). Assim, a imagem fílmica tem uma origem dupla, isto é, está centrada tanto no lugar literal ocupado pelo espectador quanto no lugar onde está a câmera no espaço

imaginativo. Nesse sentido, vemos que a própria noção de “leitura” no cinema é revista no sentido de que, no que diz respeito à narração, ler pode ser considerado um processo de reencenação, através do posicionamento do espectador no lugar originalmente ocupado pelo narrador.

Sobre isso, Bazin (1991) diz que “*o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático*” (BAZIN, 1991, p. 67). Metz (1980) também vai pelo mesmo caminho ao dizer que “*é verdade que ao identificar-se consigo mesmo como olhar, o espectador não pode fazer outra coisa senão identificar-se também com a câmera, que antes dele olhou aquilo que ele agora olha*” (METZ, 1980, p. 59). E completa com uma metáfora, no mínimo, bem pertinente:

Quando digo que “vejo” o filme, isso significa para mim uma singular mistura de duas correntes contrárias: o filme é aquilo que recebo e é também aquilo que ponho em movimento, uma vez que não preexiste à minha entrada na sala e que me basta fechar os olhos para o suprimir. Ao pô-lo em movimento, eu sou o aparelho de projeção; ao recebe-lo, sou o *écran*¹². Nestas duas figuras, simultaneamente, eu sou a câmera, lançada como um dardo e, não obstante, registradora (METZ, 1980, p. 61).

Assim, a construção da narrativa fílmica com base na utilização da gramática do cinema a serviço da construção de sentido do espectador alcança níveis ainda mais profundos quando o que se deseja é não só contar uma história, mas também, e principalmente, provocar no espectador um movimento: o de sair de si mesmo e se colocar dentro do filme, até mesmo dentro de um determinado personagem. E mais do que isso: provocar no espectador o movimento ainda mais amplo de sair de seu lugar na poltrona e, por meio de um processo de projeção e identificação, se colocar diante de uma realidade que lhe chega pela representação, por meio da arte, no caso, do texto fílmico.

2.3 Autoridade narrativa e identificação no filme *A Hora da Estrela*

Macabéa é a protagonista da novela *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector, personagem que representa o cotidiano de uma parcela da população migrante do Nordeste brasileiro que, submetida a variadas formas de exclusão – social, econômica, cultural –, teve que tentar sobreviver nas metrópoles do sul. A personagem, uma jovem de dezenove anos, miserável e inocente ao extremo,

¹² Écran é a grafia francesa da palavra “tela” (no português brasileiro), ou seja, significa a superfície na qual imagens são projetadas.

representa, para Clarice, o perfil dos migrantes nordestinos da década de 1970, des(norte)ados na densa população urbana das grandes cidades em desenvolvimento. Macabéa simboliza uma realidade presente no contexto de produção tanto do livro quanto do filme: a vida e a sobrevivência de parte dos brasileiros diante de um cenário socialmente desfavorável.

Macabéa é a própria personificação da apatia, estrangeira num sentido além do geográfico. Kristeva (1994, p. 190), em *Estrangeiros para Nós Mesmos*, relativiza a noção do ser estrangeiro ao dizer que a partir do momento em que, de certa forma, todos somos estrangeiros, o estrangeiro, de fato, não existe. Ou seja, na verdade, “o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. (...) Como poderíamos tolerar o estrangeiro se não nos soubermos estrangeiro para nós mesmos?”.

Macabéa quase não reage a nada, pouco se expressa, é alheia a tudo, numa espécie de invisibilidade evidente até mesmo diante da câmera de cinema, em nossa percepção direta. É uma personagem aparentemente simples que leva uma vida sem supérfluos, não tem família, amores, amigos nem inimigos, ou seja, é uma mulher sozinha, perdida em todos os aspectos, inclusive num sentido metafórico e existencial, como boa parte das personagens clariceanas. Como exemplos, podemos citar a personagem Ana, que tem uma profunda reflexão existencial dentro de um bonde, no conto *Amor*; ou a menina ruiva que, de tão sozinha, sente uma forte conexão com um cachorro que passava pela rua, no conto *Tentação*; ou ainda a Dona Cândida Raposo, a viúva solitária do conto *Ruído de Passos*¹³.

A simples ausência de sobrenome da personagem já indica uma condição mesmo de desvinculação com a raiz, compartilhada por tantos nordestinos na cidade grande, condição essa expressa em tom caricatural por Clarice Lispector. Para ela, sob o disfarce do narrador Rodrigo S.M., Macabéa era simplesmente ninguém:

Ela era incompetente. Incompetente para a vida. (...) Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma. Se fosse criatura que se exprimissem diria: o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim (LISPECTOR, 2008, p.24).

Suzana Amaral, na adaptação para o cinema, procurou manter esse universo da personagem, de modo a reafirmar questões já anunciadas por Lispector, especialmente no âmbito da

¹³ O conto *Amor* foi publicado no livro *Laços de Família* (1960); o conto *Tentação*, no livro *Felicidade Clandestina* (1971) e o conto *Ruído de Passos*, no livro *A Via Crucis do Corpo* (1974).

exclusão social, em tom de denúncia e crítica. Analisando as relações da protagonista com os demais personagens da obra de Clarice, podemos perceber que, no filme, essas relações foram mantidas. E mais, é possível identificar questões de poder entre Macabéa e outras figuras como o chefe do escritório onde ela trabalha, a sua colega Glória, a dona da pensão em que a jovem mora, além do próprio namorado Olímpico, e ainda a cartomante que prevê o seu futuro ao final da história. Em todas essas relações, vemos uma submissão de Macabéa e uma clara exclusão à sua figura nas mais diversas situações. E essa característica é percebida também em outras obras de Lispector, afinal:

De Joana a Macabéa, as principais personagens de Clarice Lispector estão fora do campo de exercício de poder constitutivo da sociedade brasileira, o patriarcado. Muitas delas se mostram com dificuldades de interagir com a realidade, por despreparo, desamparo ou fragilidade. Várias demonstram dificuldade em adequar sua experiência e seus valores às contingências externas (GINZBURG, 2003, p. 86).

Não é diferente no filme *A Hora da Estrela*. Para a análise, foram selecionadas cenas que exemplificam esse modelo de relação diminutiva e até excludente entre Macabéa e os demais personagens. Dessa amostra, que servirá para refletir a obra como um todo, foram selecionadas quatro sequências a fim de representar a hipótese em questão, afinal, em todas elas há a representação da relação, do contato, entre Macabéa e algum outro personagem.

Aproximando *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral, à metodologia proposta por Browne de análise fílmica aplicada ao filme *No Tempo das Diligências* (1939), de John Ford, existe nesse momento a necessidade de comprovar a hipótese de que as formas estruturais do filme (imagens fílmicas, planos, enquadramentos, movimentação de câmeras) e a paralinguagem (movimentação dos atores, seus olhares e sua interação em toda a *mise-em-scène*) contribuem para fortalecer o discurso de crítica social. No caso, o objetivo agora é verificar como esses elementos justificam, nas imagens em movimento, questões sociais representadas na figura de Macabéa, sua submissão e a sua capacidade (na verdade, permissão) ou não de conduzir a narrativa fílmica.

A análise começa com a cena da primeira conversa entre Macabéa e o seu chefe, Seu Raimundo, no escritório em que a jovem trabalha como datilógrafa. É importante contextualizar essa sequência, afinal, é nesse momento do filme que o espectador comprova a maneira desajeitada de ser de Macabéa, ao vê-la comendo sobre a máquina de escrever, com as mãos sujas de cachorro-quente. Na cena anterior, Raimundo conversa com Pereira, dono do escritório, exatamente sobre a jovem e o seu modo sujo de trabalhar. Pereira, ao visualizar a moça, diz a Raimundo que ela além de suja é feia e que o mínimo que se espera dela é limpeza. É visível a preocupação de Raimundo ao tentar amenizar os desleixos de Macabéa, porém, ainda assim, ele vai até a moça e anuncia uma possível demissão.

No livro, o diálogo entre Raimundo e Macabéa revela características definidoras da personagem em seu ambiente de trabalho, de modo que é até possível encarar como absurda a sua postura ou mesmo sua hipotética permanência no emprego, dadas as circunstâncias:

Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Tanto que (explosão) nada argumentou em seu próprio favor quando o chefe da firma de representante de roldanas avisou-lhe com brutalidade (brutalidade essa que ela parecia provocar com sua cara de tola, rosto que pedia tapa), com brutalidade que só ia manter no emprego Glória, sua colega, porque quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel. Isso disse ele. Quanto à moça, achou que se deve por respeito responder alguma coisa e falou cerimoniosamente a seu escondidamente amado chefe: – Me desculpe o aborrecimento. O senhor Raimundo Silveira – que a essa altura já lhe havia virado as costas – voltou-se um pouco surpreendido com a inesperada delicadeza e alguma coisa na cara quase sorridente da datilógrafa o fez dizer com menos grosseria na voz, embora a contragosto: – Bem, a despedida pode não ser para já, é capaz até de demorar um pouco (LISPECTOR, 1998, p.24).

A essa altura, no filme, o espectador ainda está conhecendo a personagem, vendo como ela se relaciona com os outros, como se comporta, como fala, se fala, e também como se movimenta em cena. A sequência começa com uma lenta movimentação de câmera da direita para a esquerda. No início do movimento (FIG. 6), Macabéa está sozinha no plano fechado, comendo sobre a sua mesa de trabalho, mastigando de boca aberta e com as mãos sujas, numa espécie de depósito escuro, apesar da luz do dia. O movimento da câmera termina com Macabéa em primeiro plano, porém, de costas para a visão do espectador, coincidindo com o momento da chegada de Raimundo, posicionado frontalmente tanto para Macabéa como também para a câmera (FIG. 7). Raimundo veste roupas claras e está de pé, falando com Macabéa. Em nenhum momento ele se senta ou se coloca na mesma altura em que a jovem, não se iguala a ela, que está sentada e não para de comer o seu lanche. O homem contrasta visualmente com o ambiente escuro, ao passo que Macabéa quase se confunde. Há um pequeno diálogo entre os dois, bastante similar ao livro, porém, mais sintético:

– Oh, Macabéa. Desse jeito não dá. Olha aqui. Tudo sujo. Cheio de furo. Gordura pra todo lado. Desse jeito nós vamos ter que despedir você.
 – Seu Raimundo, o senhor me desculpe o aborrecimento.
 – É. A despedida pode não ser pra já. Pode até demorar um pouco. Mas, por favor, pelo menos, lave as mãos!
 – Sim, senhor.
 (AMARAL, 1985).

Macabéa então finalmente percebe as suas próprias mãos, sujas, cheias de gordura, como fora apontado pelo chefe. A câmera fecha em Macabéa quando Raimundo sai (FIG. 8).



FIGURA 6 – Macabéa come sobre a máquina de escrever.



FIGURA 7 – Raimundo conversa com Macabéa no escritório.



FIGURA 8 – O olhar cabisbaixo de Macabéa após ser repreendida pelo chefe.

A submissão de Macabéa é visível, não apenas, por se tratar de um contexto profissional, mas, sobretudo, pelo fato de a moça ser inexperiente em tudo, ao ponto de ser tão suja não por preguiça ou maldade, mas por ignorância mesmo. Enquadrada junto com o chefe, a jovem não é

posicionada de modo frontal, confundindo-se visualmente com o escuro do cenário. É como se a personagem só conduzisse o olhar do espectador nos planos em que está sozinha.

A segunda cena em análise acontece entre a Macabéa e a sua colega Glória, uma mulher mais experiente, urbana, vaidosa e convencida. Glória é uma espécie de avesso de Macabéa, ou seja, conhece a vida, os homens, sabe conversar, namorar, gosta de se exibir e tirar proveito das situações, valorizando sua própria aparência, altura e satisfazendo o estereótipo de loira sensual capaz de tudo. Glória vive à procura de um marido e vê a relação de Macabéa com o namorado como algo que ela não tem, ou pior, afinal, Macabéa, por ser feia e desajeitada, é talvez quem não poderia ter um marido. É possível ainda dizer que Glória tem como hábito menosprezar Macabéa até mesmo para sentir-se superior, o que não seria tão difícil.

Na cena, Macabéa está chegando ao trabalho após ter faltado no dia anterior. Glória, esperta, percebe o batom que a jovem usa pela primeira vez e pergunta ainda de longe o que aconteceu. Vemos Glória num nível do piso superior a olhar Macabéa de cima (FIG. 9), elevando a voz como se fosse uma chefe, enquanto a moça responde um simples “nada” (FIG. 10).



FIGURA 9 – Glória observa Macabéa.



FIGURA 10 – Macabéa é observada por Glória.

Após Macabéa subir as escadas e se encontrar no mesmo piso que a colega, o diálogo continua:

- Nada, é? Ontem você falta, hoje me chega com a boca pintada. O que aconteceu? Me conta!
- Ontem eu conheci um moço. Ele é lá da Paraíba. Ele é metalúrgico. (...)
- Como é o nome dele?
- Num sei. Num falou.
- Você não perguntou o nome dele? Mas você é tonta, hein? Você é tonta! (AMARAL, 1985).

O próprio discurso de Glória já demonstra o tom de superioridade com que esta se impõe diante da Macabéa, e o plano do enquadramento evidencia isso. Glória menospreza Macabéa não apenas pela falta de beleza como também pela ingenuidade ou ignorância, especialmente ao chamá-la de “tonta”. Vemos que na única vez, nesta sequência, em que ambas estão presentes no mesmo enquadramento, Macabéa está de costas para a câmera, e conseqüentemente, para o olhar do espectador (FIG. 11). Glória, pelo contrário, está posicionada frontalmente, de cabelos soltos, maquiagem, olhos vivos, em oposição ao olhar cabisbaixo e submisso da protagonista, que só é percebido no jogo do plano e contraplano. A própria *mise-en-scène* já nos permite perceber essa valorização da personagem Glória em oposição à Macabéa, ou seja, enquanto Macabéa veste roupas opacas, que quase se confundem com o cenário sujo e desbotado do escritório, a sua colega está com uma roupa clara, que contrasta com o ambiente. No enquadramento em que ambas aparecem, há uma luz de destaque nos cabelos loiros de Glória, em seu rosto, num plano próximo, enquanto Macabéa é praticamente uma sombra escura e fora de foco.



FIGURA 11 – Glória conversa com Macabéa.

O olhar das personagens é visivelmente antagônico em várias outras cenas, como numa sequência em que Glória é paquerada pelo dono do botequim onde as duas costumam almoçar (FIG. 12). Percebemos na imagem, além do próprio diálogo, que Glória come carne enquanto Macabéa come cachorro-quente. Esse simples detalhe, já presente no livro de Clarice Lispector, também nos permite presumir a inferioridade da jovem quando está no mesmo ambiente de Glória. Macabéa diz preferir comer cachorro-quente, talvez por ser mais barato, e assim não atende à sugestão de Glória de comer carne e, como ela diz, criar “peitinho” e “bundinha” para atrair os homens. Não podemos ignorar o fato de o pai de Glória ser proprietário de um açougue. Macabéa deixa ainda escapar que, na verdade, o que ela gosta mesmo é de goiabada com queijo. E isso não é algo que combine com sua miséria e simplicidade, afinal, há nessa combinação certo grau de sofisticação, o que sequer chega a ser notado pela colega. Na cena, percebemos ainda que a personagem Glória está bem mais iluminada que Macabéa. Glória olha em direção à câmera, que reproduz o ponto de vista do homem que a paquera (e também do espectador). É como se Macabéa fosse um mero objeto de cena, quase na penumbra, certamente pelo fato de ela praticamente sequer ser percebida pelo homem.



FIGURA 12 – O olhar vivo de Glória em oposição ao olhar cabisbaixo de Macabéa.

No livro, a diferença entre as duas personagens também é explícita, tanto que o texto de Clarice, sob o disfarce do narrador, parece justificar a opção de Olímpico em ficar com Glória ao invés de Macabéa:

Olímpico na verdade não mostrava satisfação nenhuma em namorar Macabéa – é o que eu descubro agora. Olímpico talvez visse que Macabéa não tinha força de raça, era subproduto. Mas quando ele viu Glória, colega da Macabéa, sentiu logo que ela tinha classe. (...) Vendo-a, ele logo adivinhou que, apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade (LISPECTOR, 1998, p.59).

A cena da despedida entre Olímpico e Macabéa é justamente a que contém a próxima sequência a ser analisada. O namorado é um homem experiente, também retirante nordestino, porém, orgulhoso, corajoso e sonhador. É ainda dono de um caráter duvidoso, afinal, troca a namorada por Glória sem hesitar e em certo momento pega para si um relógio deixado por um colega na metalúrgica onde trabalha. Arrogante e impaciente, Olímpico não perde a chance de se colocar numa posição social acima de Macabéa, nem que para isso se valha do desejo de se tornar deputado, para ele, algo como um doutor respeitado que tem até carro.

Momentos antes da sequência, Olímpico, já cansado do silêncio, da apatia e das conversas, que ele julga não serem verídicas, enfim, cansado da moça, já havia perguntado a ela: *“Você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo? (...) Eu vou ser famoso, meu nome vai sair no rádio, na TV. (...) Você não, você não presta nem pra dar cria”* (AMARAL, 1985). E as ofensas continuam mais adiante na sequência propriamente dita que mostra o final do diálogo entre os dois:

- Eu quero lhe dizer uma coisa. Eu quero lhe dizer que o nosso namoro acabou. Eu encontrei outra moça, estou apaixonado. Macabéa, você é um cabelo na minha sopa. Num dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas estou sendo sincero.
- Vá embora, vai (AMARAL, 1985).

Esse diálogo final entre Olímpico e Macabéa é bem semelhante ao texto do livro, alguns trechos são exatamente iguais:

- Diante da cara um pouco inexpressiva demais de Macabéa, ele até que quis lhe dizer alguma gentileza suavizante na hora do adeus para sempre. E ao se despedir lhe disse:
- Você, Macabéa, é um cabelo na sopa. Não dá vontade de comer. Me desculpe se eu lhe ofendi, mas sou sincero. Você está ofendida?
- Não, não, não! Ah por favor quero ir embora! Por favor me diga logo adeus! (AMARAL, 1985).

É possível perceber no filme que a todo instante nesta sequência os dois estão no mesmo enquadramento, entretanto, Olímpico sempre está em primeiro plano. Daí, notamos a intenção da diretora em destacar o personagem masculino, colocando-o mais próximo da visão do espectador (FIG. 13).



FIGURA 13 – Olímpico (José Dumont) termina o namoro com Macabéa.

Nesta sequência existe o movimento de aproximação da câmera (FIG. 14), em seguida o foco é colocado sobre o namorado, que continua em primeiro plano (FIG. 15), de modo que o close em Macabéa só acontece quando o personagem Olímpico sai de cena (FIG. 16).



FIGURA 14 – Olímpico em primeiro plano ao lado de Macabéa.



FIGURA 15 – Olímpico em primeiro plano ao lado de Macabéa que está em segundo plano e fora de foco.



FIGURA 16 – Close em Macabéa com seu olhar submisso e triste.

Após a fala do namorado, a moça faz longo silêncio até finalmente pedir que ele vá embora. Ela recebe tudo, passivamente, submissa à indelicadeza do namorado, como a aceitar as atitudes e as palavras que ele diz, incluindo as constantes ofensas. Podemos perceber que Olímpico está muito mais incomodado com a presença de Macabéa do que com o fato de ter de terminar o relacionamento com ela. Essa é claramente uma atitude pouco penosa para o personagem Olímpico diante da oportunidade de trocar Macabéa, feia, triste e desbotada, por Glória, atraente e supostamente mais “fácil” e promissora.

A última cena de nossa análise destoa das demais, afinal, é o momento da ironia da história, presente desde o título da obra de Clarice Lispector. É a proximidade do final da história, em que finalmente Macabéa se sente e é considerada gente: a hora de sua morte. Pouco antes disso, situamos a sequência a ser considerada, onde encontramos Macabéa na casa da Madame Carlota¹⁴, cartomante que vê o futuro da moça sem futuro. Carlota é visivelmente um oposto de Macabéa, mais velha e experiente, esperta e com roupas extravagantes e joias de grã-fina. O cenário da casa da madame destoa do mundo desbotado, manchado e sujo de Macabéa.

A jovem vai até a cartomante seguindo uma sugestão de Glória, talvez para ver se a sua vida começa a fazer algum sentido, por mais que sequer tenha noção disso. No encontro, Madame Carlota, interpretada pela atriz Fernanda Montenegro, trata Macabéa de uma maneira jamais vista no filme, ela chama a jovem de “Macabeazinha”, de “minha florzinha” ou “coisinha linda” e a faz se

¹⁴ A cartomante é outra personagem de caráter duvidoso: é uma ex-cafetina famosa por supostamente explorar financeiramente a sua clientela, o que a faz, para disfarçar, se declarar “fã” de Jesus.

sentir uma pessoa especial. É a única personagem que, assim como Rodrigo S. M., tenta (e não necessariamente consegue) se colocar no mesmo nível que ela.

De fato, a cartomante é a única personagem que, voluntariamente, toca Macabéa com certa ternura. É inclusive nessa sequência que Macabéa, por mais que inicialmente cabisbaixa, é enquadrada junto com outra personagem, sendo ela mesma visualizada de modo frontal pelo espectador, e não a outra. É importante lembrar que até então observamos que Macabéa, quando posicionada perto de outro personagem, não costumava ser enquadrada estando posicionada de frente ou colocada em primeiro plano. No entanto, nesse momento, isso finalmente acontece, mais especificamente no plano/contraplano da personagem com a cartomante (FIG. 17 e 18).



FIGURA 17 – Madame Carlota (Fernanda Montenegro) diante de Macabéa.

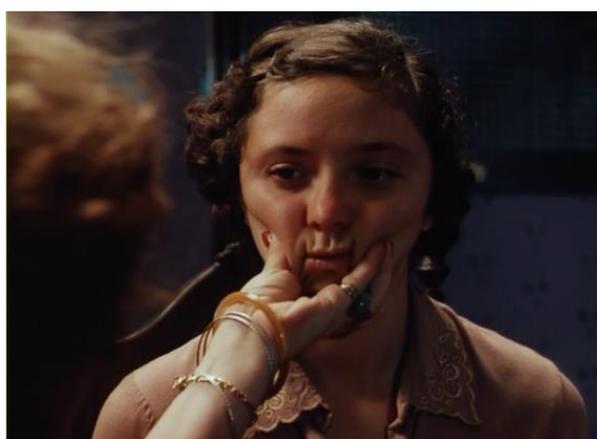


FIGURA 18 – Macabéa sendo tocada pela cartomante no contraplano.

Em seu momento místico, a cartomante, a única personagem a achar bonito o nome Macabéa, comunica à moça a chegada de um futuro próspero, em que um namorado rico irá fazê-la feliz. Macabéa sorri como nunca antes (FIG. 19). No texto de Lispector, esse momento acontece numa explosão da narrativa:

E eis que (explosão) de repente aconteceu: o rosto da madama se acendeu todo iluminado:

– Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é de maior importância o que vou lhe dizer. É coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! E digo mais: vai mudar a partir do momento em que você sair da minha casa! Você vai se sentir outra. Fique sabendo, minha florzinha, que até o seu namorado vai voltar e propor casamento, ele está arrependido! E seu chefe vai lhe avisar que pensou melhor e não vai mais lhe despedir (LISPECTOR, 1998, p.76).

No filme, a diretora Suzana Amaral nesta cena coloca a personagem num ambiente escuro e direciona uma luz para o seu rosto, de modo que nada além da expressão feliz da jovem esteja visível. Macabéa é enquadrada e posicionada frontalmente, dentro do foco e da luz, como se tivesse finalmente a autoridade de conduzir a narrativa fílmica por meios dos aspectos formais das imagens. Isso ocorre certamente por essa sequência ser o resultado de atitude que é só dela, ou seja, o plano é bastante claro e representa o desejo da cineasta de revelar que a jovem é uma pessoa, ao contrário de tudo já anteriormente mostrado no filme.



FIGURA 19 – Plano do rosto de Macabéa sorrindo ao saber do seu futuro feliz.

Nesse momento, após as considerações sobre as sequências utilizadas do filme, podemos perceber que é possível compreender a narrativa fílmica a partir das imagens, seus enquadramentos, planos, posicionamentos dos personagens, olhares, além de aspectos particulares da *mise-en-scène*.

Esses elementos revelam não apenas a possibilidade de contar uma história através de imagens em movimento, mas, indicam a capacidade do realizador de fazer algo além disso, isto é, permitir ao espectador, o observador ideal, dono do olhar ausente na cena, o entendimento acerca de o que as imagens podem representar.

No caso de *A Hora da Estrela*, temos Macabéa como uma personagem que, por mais que seja a protagonista da história, parece não ter a autoridade de ser enquadrada junto a outro personagem sem que esteja de costas, em segundo plano ou fora de foco. A exceção à regra é a cena próxima ao final do filme, em que Macabéa, mesmo tida sempre como uma persona apática e alheia a tudo e a todos, de certa forma, é finalmente reconhecida como um ser humano. É a sua hora de estrela, justamente a hora em que ela é percebida e tratada com atenção. É, ironicamente, a hora de sua morte. Macabéa não era considerada uma pessoa, um ser humano, tal como boa parcela da população da época de publicação do livro. Macabéa representa uma população que não era percebida, seja pelos governantes, seja pela própria sociedade patriarcal e opressora. Essa exclusão foi fortemente criticada por Clarice Lispector em seu livro.

No filme, e a seleção de planos e enquadramentos revela que Suzana Amaral, ao adaptar a obra clariceana, procurou manter viva não apenas a obra da escritora como também o seu discurso de crítica social a partir do momento em que nos permite, enquanto espectadores, nos colocarmos na posição de Macabéa. E essa identificação, num próprio sentido “*freudiano de investimento emocional*”, como diz Browne (2004, p. 241), é o que nos faz sentir compaixão pela personagem e até mesmo raiva e revolta pela sua situação.

Walton (2004, p. 110) diz que, por conta de o filme nos mostrar como é a experiência visual do personagem, realmente nos identificamos e estabelecemos empatia com ele. Entretanto, não necessariamente nos imaginamos ser o personagem, como geralmente o faz uma criança ao ver um filme de super-herói, por exemplo. Essa nossa atitude de identificação e empatia certamente nos leva a simular a experiência dos personagens, e isso inclui a própria experiência visual deles.

E, mesmo nos casos em que não estabelecemos empatia com as “*atitudes e objetivos salientes*” de um personagem (quando, em planos subjetivos do ponto de vista de um maníaco assassino, por exemplo, identificamo-nos com a vítima), não há porque não possamos simular as suas experiências visuais. Os planos subjetivos induzem exatamente a essa espécie de simulação (WALTON, 2004, p. 110).

Nesse nosso movimento de deslocamento da mera posição de recepção passiva do filme a que assistimos (e há quem considere essa passividade como algo cômodo ou mesmo útil),

efetivamos a leitura do texto fílmico – que nos é trazido por meio da representação e, mais especificamente, através das imagens e formas fílmicas, elementos integrantes de uma gramática já aprendida e repetidamente absorvida. Mas, que vai além, ou seja, acontece a construção de significado não apenas dentro do âmbito narrativo como também num plano da realidade que é simbolizada na representação. Assim, quando Macabéa é excluída, somos imediatamente Macabéa (isso quando não nos revoltamos e momentaneamente nos desconectamos). Somos excluídos enquanto brasileiros, nordestinos, mulheres, ignorantes, pobres, enfim, nos identificamos pelo menos com uma das tantas “misérias” da personagem.

De fato, vivenciamos uma experiência, já anunciada por Browne (2004), em que:

A identificação nos convida, como espectadores, a estar em dois lugares ao mesmo tempo: onde está a câmera e “com” a pessoa representada. Encontra-se aí a sua dupla estrutura, definida como aquele que vê/é visto. Trata-se de um forte processo emocional que coloca em questão qualquer explicação da posição do espectador centralizado em um único ponto ou no centro de um sistema simplesmente óptico. (...) pode-se considerar que ocupamos formalmente o lugar de outro, estamos “no” filme, embora ao mesmo tempo estejamos “fora” sentados em nossa poltrona. Podemos nos identificar com um personagem e partilhar o seu “ponto de vista”, ainda que a lógica do enquadramento e da seleção de planos da sequência negue que ele tenha uma visão ou um lugar na sociedade representada na *mise-en-scène* (BROWNE, 2004, p. 240-241).

Podemos dizer que por mais que o enquadramento do olhar superior de Glória em direção à Macabéa nos faça compreender o seu ar excludente e por mais que o plano em que vemos Macabéa abaixo, pequena e indefesa, nos permita sentir compaixão por ela, o que acontece é o seguinte: olhamos com o olhar de Glória, mas não nos identificamos com ela – seja inclusive por questões éticas e morais – e nos colocamos do lugar de Macabéa, a personagem que além de ser constantemente excluída e inferiorizada, não conduz o olhar do seu ponto de vista, ou seja, Macabéa não tem autoridade para tal. Tudo isso acontece especialmente pela condução da narrativa que, aos nos apresentar a personagem geralmente em situações indignas, não nos permite agir da maneira que os outros personagens fazem, excluindo-a e diminuindo-a. Pelo contrário, temos empatia com ela.

Nesse caminho, somos o que Browne (2004, p. 241) chamou de “leitor-no-texto”, o que no caso ocorre em duas instâncias: a primeira, somos o leitor no texto fílmico, ao nos identificarmos com a protagonista, de tal modo que ou nos revoltamos com sua situação ou nos deparamos com a sua posição social e nos sensibilizamos; a segunda, quando, por tabela, somos o leitor no texto de Clarice Lispector, uma vez que é o livro onde inicialmente surge a força que inspira as engrenagens

do filme em sua adaptação – e o reforço que é dado por Suzana Amaral à sua crítica é fundamental para isso.

Assim, por mais que estejamos em nossas poltronas, somos levados imediatamente, não apenas a uma “viagem” no espaço/tempo, mas a um retrato representativo de uma sociedade castigada e sofrida em vários aspectos, um retrato do tempo que nem a ficção (e supostamente o seu poder de momentaneamente nos desvincular da realidade) é capaz de apagar, muito pelo contrário. Talvez essa irônica exaltação à figura de Macabéa seja uma outra maneira de dizer que ela era (sim) uma estrela, e – lembrando alguns dos treze títulos da obra literária – esse retorno à realidade do país não deixa de ser um “registro dos fatos antecedentes”, ou pior, a dura constatação de que assim como Macabéa, muitas pessoas nunca tiveram “o direito ao grito”.

3 AS HORAS DE MACABÉA

3.1 Realidade e narrativa como crítica social no cinema

A fase realista da literatura retrata um momento artístico e cultural em que os escritores, cansados dos excessos da idealização ficcional romântica, preocupavam-se em mostrar criticamente o mundo em sua mais crua faceta. No Brasil, para Bosi (1994, p. 186), Machado de Assis (1839-1908) foi um dos maiores expoentes desse período literário, com obras canônicas como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1889) e *Esau e Jacó* (1904), romances que inovaram esteticamente e que, ao tentarem reproduzir os costumes do seu tempo, traziam uma forte crítica social através da análise psicológica dos personagens e também da própria sociedade da época. Escritores como Flaubert, Balzac e Dickens sem dúvida contribuíram para o fortalecimento dessa estética. Para Coutinho (1999),

Realismo é a tendência literária que procura representar, acima de tudo, a verdade, isto é, a vida tal como ela é, utilizando-se, para isso, da técnica da documentação contrariamente à invenção romântica. Interessado na análise de caracteres encara o homem e o mundo objetivamente, para interpretar a vida. Utilizando-se das impressões sensíveis, procura retratar a realidade graças ao uso de detalhes específicos, o que faz que a narrativa seja longa e lenta e dê a impressão nítida de fidelidade aos fatos. A estética realista procura atingir a beleza sob os disfarces do comum e do familiar, no ambiente local e na cena contemporânea (COUTINHO, 1999, p. 12).

Segundo Fraietta (2013), em reportagem especial para o jornal *O Popular*, o Naturalismo, posteriormente considerado como uma forma intensificada do Realismo, seu contemporâneo, no sentido de reduzir o homem a uma condição de submissão às leis naturais, surgiu sob a influência de correntes de pensamento como o positivismo, o determinismo e o darwinismo. O francês Émile Zola (1840-1902) foi um escritor que obteve destaque e foi quem influenciou, por sua vez, a escrita brasileira, sobretudo, na figura de Aluísio de Azevedo (1857-1913). Em *O Cortiço* (1890), Aluísio de Azevedo reflete a visão de mundo de Zola, uma vez que este acreditava que “*o artista precisaria manter o senso do real para que, desta forma, pudesse verdadeiramente atingir o leitor*” (OLIVEIRA, 2004, p.26). Dessa forma, o senso do real seria então aquilo que atinge, que toca o leitor.

Para Fraietta (2013), buscando utilizar esse tal senso do real, o que Aluísio faz em *O Cortiço* é tratar de uma população negligenciada, pobre e sem perspectivas, num ambiente que reúne

culturas diferentes e boa parte das mazelas presentes no país no final do Século XIX. O autor naturalista observa, na verdade, uma sociedade que se degradava pelo fato de estar regida pela determinação do lucro, num período em que a escravidão ainda fortalecia a possibilidade de enxergar o homem como um animal, bem ao modo naturalista. Diante disso,

A faculdade de criar imagens que não haviam sido percebidas diretamente, de inventar, de devanear, de fantasiar sem um compromisso tão severo com, digamos, as possibilidades consideradas reais caía em desgraça. A imaginação cedia lugar a um regime rigoroso – senso do real – composto de observação, registro, documentação e análise da realidade, que se tornava o princípio criativo. O romance surgiria desse plano, e não mais da imaginação (FRAIETTA, 2013).

Havia, portanto, nos romances lançados na época uma tentativa de desmistificar o mundo, eliminando toda artificialidade para enfim revelar aquilo o que se podia chamar de realidade. Rancière (2009, p. 86) sugere que os escritores da época do Realismo procuravam dar ao esquecido o mesmo valor que o essencial. Desse modo, páginas e páginas eram utilizadas para descrever ambientes, paisagens, roupas, gestos, de modo que a descrição se estabelece como um recurso fundamental para a construção de imagens com base na observação da realidade.

O cinema nasceu nesse contexto histórico e cultural, no período em que os irmãos Lumière registravam o mundo real, cotidiano e aparentemente em suas fotografias em movimento de operários saindo das fábricas e trens chegando à estação. O cinematógrafo, construído pelos irmãos franceses, já era capaz de provocar no espectador uma ilusão de movimento e um efeito de realidade, o que, para Paula (2009), fez com que o cinema ganhasse um status de reproduzidor fiel do real, capaz de proporcionar uma forte identificação entre espectador e a obra, transferindo ainda ao cinema um caráter ideológico. Aumont (2004) explica:

A ideia dominante, e até estereotipada, faz do cinema a imagem fiel, sem outros truques além dos convencionais (em primeiro lugar, a montagem), de uma realidade que deveria ser captada por si mesma através de sua imagem transparente como a de um espelho perfeito. É não dar a devida importância a toda uma parcela de arte cinematográfica, aquela que mais se ocupa das imagens do que de sua fidelidade – das próprias imagens, tal como o cinema, após as outras artes, as inventa e as faz viver. Por mais poderosa que seja a força da impressão de realidade, ao assistir a uma sessão de cinema, a princípio, só me submeto a um fluxo perceptivo, o das manchas luminosas veiculadas pela luz do projetor e materializadas na tela. (...) Só vejo um filme porque, diante de uma tela branca, vi o mesmo tornar-se o suporte de uma imagem – infinitamente cambiante, “móvel”, mas de qualquer forma imagem (AUMONT, 2004, p. 54).

Assim, por mais que no cinema aquilo que visualizamos seja uma mera transposição do que vemos na realidade, o que enxergamos não deixa de ser uma imagem, e não o que é. Aumont explica também que “*a noção de realismo no sentido histórico e cultural é central para o cinema, ao qual se tem o hábito de vincular essa tradição ocidental de um realismo do olhar – isto é, de um realismo de aparências*” (AUMONT, 2004, 79). Desse modo, é importante separar bem a realidade concreta daquela realidade projetada, digamos assim, enquanto imagem. Enfim, é como o próprio Aumont conclui ao dizer ainda que “*imagem, por um lado, realidade por outro; é a divisão habitual, e simples demais. O cinema inventa imagens da realidade, seja para exprimir a realidade, seja para negá-la e afirmar-se em seu lugar*” (AUMONT, 2004, p. 80).

Bergan (2010) diz que o realismo no cinema é, na verdade, uma maneira mais conveniente de identificar filme que reivindica verossimilhança com a vida real, ou seja, filmes que, assim como anteriormente a literatura, privilegiam a descrição e esmiúçam os detalhes do cotidiano. Para ele, o realismo no cinema se preocupa em retratar cidadãos comuns, normalmente indivíduos de uma classe mais baixa que são, geralmente, deixados de lado pelo cinema *mainstream*. Entretanto, o realismo no cinema não tem como objetivo retratar fielmente a realidade, mas sim uma abordagem artística do real. Por conta disso, “*os filmes realistas rejeitam os retratos de época e buscam concentrar-se nas ações do mundo da época em que são concebidos*” (BERGAN, 2010, p.74).

Para Coelho (2001, p.97), vivemos a moda do realismo no audiovisual e isso demanda conhecer as variadas formas de utilização dessa estética nas produções, afinal, o realismo no cinema pode assumir diferentes concepções, fazendo-se necessário fazer algumas distinções quanto a esse olhar sobre o real e a tentativa de captar no cinema a imagem e os seus “realismos”. Em primeiro lugar, a noção corriqueira de realismo no audiovisual é aquela que tem a força da representação mimética, isto é, que tem como base a aparência da realidade, somada ao movimento e ao som, o que dá uma impressão de realidade no momento de sua fruição. Nesse caminho, Alvarenga e Lima (2010, p. 269) dizem que o realismo cinematográfico é determinado pela relação do espectador com um filme enquanto forma de comunicação cinematográfica que, além de minimizar a narrativa, opera através de imagens que são capazes de causar uma imersão fenomenológica por parte do espectador, ou seja, o espectador tem maior liberdade no olhar e conseqüentemente na construção de significados. Para Bazin (1991, p. 77), a profundidade de campo é capaz de aproximar o espectador da realidade, gerando uma atitude mental mais ativa que o tira da passividade. Assim, a própria produção do efeito do real é garantida pela compreensão do que há entre o artifício – enquanto aparato técnico, enquadramento, profundidade de campo – e o que há de dramático, no caso da ficção realista.

Outra acepção de realismo a ser observada no audiovisual é aquela em que a encenação dos atores é capaz de ser realista e fazer com que o espectador creia e adentre no universo daquilo que vê e ouve. O filme *A Hora da Estrela* é um exemplo disso quando consideramos a atuação de Marcélia Cartaxo (Macabéa), performance premiada, que de tão crível e natural, é capaz de causar no espectador certa facilidade de compreender a personagem e até identificá-la dentro de si mesmo. Além do mais, o próprio tema abordado também pode alcançar o efeito de realidade à medida em que a realidade é sentida quando são tratados assuntos do cotidiano, com o uso de temas de abordagem social, como em telenovelas. Historicamente, o realismo no cinema encontrou forças na tomada de consciência da vulnerabilidade e miséria do ser humano, de modo a favorecer a construção de uma narrativa cinematográfica pautada pela objetividade e pela simplicidade. E essa postura resulta numa preocupação em destacar aquilo que aparece quase despercebidamente, por ser algo comum e até banal. Para Berger e Luckman (1993, p. 38), entre as diferentes manifestações da realidade, há aquela que pode ser considerada a realidade por excelência: a realidade da vida cotidiana. Afinal, é no cotidiano que está o senso comum, quem dirige o homem em sua vida diária, constituída de um mundo de interações e, conseqüentemente, de um mundo de linguagem. Sendo assim, “*a linguagem usada na vida cotidiana fornece-me continuamente as necessárias objetivações e determina a ordem em que estas adquirem sentido e na qual a vida cotidiana ganha significado*” (BERGER, LUCKMAN, 1993, p.38). Está aí então o caminho já anteriormente anunciado por Zola de, ao utilizar o que ele chamou de senso do real, chegar mais diretamente ao leitor/espectador.

Prysthon (2013, p. 5) aponta, por exemplo, o gosto pelo mínimo e a vontade dos cineastas de mostrar as surpresas da vida ordinária, bem como os sustos do cotidiano, o que acontece por meio de técnicas que valorizam a aparente simplicidade narrativa, com ritmo de montagem mais lento, em contraste com a agitação e a monumentalidade artificial do cinema *mainstream*. Lopes (2007, p. 90) propõe o conceito do “sublime do banal” para destacar a postura de alguns cineastas contemporâneos no uso de elementos narrativos baseados na sutileza e na leveza. O sublime surge com o intuito imediato de criar uma aproximação com o público a partir da representação de uma realidade tal como ela é, mínima, simples, objetiva e inspirada na banalidade do cotidiano. O sublime então deixa de ser algo grandioso e se aproxima do delicado, do extremamente pequeno. O efeito que surge a partir dessa postura é uma imersão nos ambientes, nos silêncios, na repetição – o que nos reconecta à literatura realista. E assim, a utilização desses elementos reafirma o desejo de se obter uma

linguagem mais objetiva por meio das marcas do real, o que ultrapassa, inclusive, os limites entre o documental e o ficcional¹⁵.

O realismo também diz respeito ao modo da narrativa, que é encontrado na ficção, sobretudo nos diversos Cinemas Novos surgidos na década de 1950. Para Augusto (2009, p. 8), foi no neorealismo italiano, surgido no pós-guerra, que o realismo enquanto estética ganhou força, sobretudo, por conta de sua transgressividade em relação às tendências gerais da oferta e da demanda cinematográfica da época, ao atuar especialmente como resistência ao cinema hollywoodiano (FIG 20).



FIGURA 20 – Cena de *Roma Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, clássico filme do neorealismo italiano.

No cinema neorrealista identificamos ainda o fato de a percepção não se prolongar mais na ação, como no cinema clássico, mas sim repercutir um pensamento a partir da representação direta do tempo. Ou seja, o que existe é uma significação por parte do espectador diante de uma imagem realista e não uma reprodução da realidade, “*diferente do cinema clássico, em que a narrativa busca esclarecer a história (enunciável) e, para tal, a narração é ocultada de forma que os planos do filme sejam a principal fonte de informação*” (ALVARENGA e LIMA, 2010, p.270).

¹⁵ Odin (1984) chama de olhar *documentarizante* o direcionamento do olhar do espectador sobre um filme no objetivo de detectar nele a sua realidade, inclusive como um documentário, mesmo quando se trata de ficção. Diante disso, elementos até então coadjuvantes na narrativa, como a paisagem, por exemplo, compõem a *mise-em-scène* de modo a contribuir significativamente para uma assimilação de um olhar sobre o real, na formulação de uma estética que é fruto de um contexto histórico. Assim, um filme de ficção pode ser considerado, nesse sentido, uma espécie de documentário, por servir também como um documento histórico, social e cultural.

No Brasil, dentro dessa estética, em um primeiro momento, o Cinema Novo¹⁶ faz eclodir no país uma série de produções cinematográficas feitas dentro de uma linguagem concentrada nos registros do real, com obras como *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, influenciada sem dúvida por uma herança política e cultural de um regionalismo literário que fez surgir obras como *Vidas Secas*, escrita por Graciliano Ramos em 1938 e adaptada para o cinema em 1963 também por Nelson Pereira dos Santos, um dos filmes brasileiros mais premiados de todos os tempos (FIG. 21).



FIGURA 21 – Cena de *Vidas Secas* (1963), adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos.

Posteriormente, realizadores como Francisco Ramalho Jr, Walter Sales e os pernambucanos Cláudio Assis, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda seguiram caminhos próximos dessa linguagem objetiva, com um olhar ainda mais atual, valorizando o mínimo diante do habitual rebuscamento formal e representativo. A prevalência de cenas silenciosas, contemplativas e externas são reflexos dessa tentativa de revelar o mundo real. Filmes brasileiros como *O Cortiço* (1978), *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1981), *Central do Brasil* (1998), *Amarelo Manga* (2003), *Cinema, aspirinas e Urubus* (2006) influenciaram a produção do país dentro dessa proposta estética ao ponto de formar uma nova geração de cineastas preocupados em colocar na tela uma estética que privilegia o “universalismo da banalidade e o apelo do comum” (PRYSTHON, 2013, p. 8).

O realismo, ainda, também está no efeito de realidade proporcionado pelo tratamento formal da imagem e do som, por exemplo, através da cor, luz, foco, ângulo, design de som. Para

¹⁶ Movimento estético em que os escritores, cineastas e demais artistas tinham como fundamento de criação a divulgação da realidade brasileira. Glauber Rocha (1939-1981) foi um dos expoentes e era quem costuma dizer a emblemática frase síntese do movimento: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (COSTA, 2010, p. 196).

Alvarenga e Lima (2010), na prática, a realidade no cinema tem sido revisitada nas últimas décadas e tem como características a economia de movimentos e cortes, a predominância de planos-detalhe, o uso mínimo de efeitos e a fotografia mais simplificada, tal como a realidade do cotidiano, que não tem holofotes, filtros ou *fades*. Além disso, há no cinema contemporâneo a recorrência de “*elementos cinematográficos similares aos aplicados no neorealismo italiano, como a profundidade de campo, os planos longos e abertos, o som ambiente, a não utilização de estúdio para a filmagem, entre outros*” (ALVARENGA e LIMA, 2010, p. 278).

Diante desses variados modos de realismo no cinema (e ciente de que muitos outros podem existir), e utilizando a obra cinematográfica *A Hora da Estrela* como exemplo, percebemos que o filme utiliza de vários realismos, um desses modos é o realismo enquanto efeito de realidade pelo tema – exclusão social, migração, miséria. O outro modo seria, obviamente, o da autenticidade da representação com base no contexto social retratado, inclusive pelo fato de se tratar de uma adaptação de obra literária, não deixando de lado os diálogos e a própria construção de significado proveniente da própria obra. E é exatamente isso o que nos faz valorizar o trabalho da cineasta Suzana Amaral, não apenas enquanto realizadora, mas como uma autora que cria a partir desses registros e mais, insere em sua obra marcas contemporâneas do real, de modo a atualizar, enriquecer e reafirmar o texto de Clarice Lispector.

Diante disso, é válido ter em mente a responsabilidade social do cinema, o que, nas palavras de Aumont (2004), podemos compreender que:

Todos os cineastas, ou quase todos, fazem filmes pensando que serão vistos e aceitos por um público. No entanto, bem poucos cineastas teóricos perguntaram-se expressamente como os filmes são vistos e como são recebidos e aceitos. Que se sonhe influenciar o espectador, pegá-lo na rede ou até prendê-lo em uma armadilha, ou, de maneira mais realista, colocá-lo numa posição de crítica, o pensamento do destinatário é sempre o primeiro passo rumo ao pensamento mais amplo dessa dimensão exterior à obra que é a sua recepção, isto é, rumo ao pensamento do aqui-e-agora social no qual esta obra é produzida. Em outras palavras, o cineasta do ponto de vista daquele a quem é dirigida (o que, aliás, leva-o muitas vezes a negar que seja uma arte) está necessariamente consciente de sua inserção na sociedade e da responsabilidade que esta acarreta (AUMONT, 2004, p. 108).

Para fechar esse ponto da discussão, cabe nesse momento relacionar os realismos no cinema citados aqui com o seu importante papel de representação. Para Sêga (2000, p. 128), a representação é compreendida como uma espécie de atribuição da posição que as pessoas ocupam na sociedade, ou seja, é uma maneira de interpretar e pensar a realidade cotidiana, isto é, uma atividade

mental em que os indivíduos e grupos fixam suas posições diante das situações, eventos, objetos e comunicações. Assim, a representação “*não é cópia do real, nem cópia do ideal, nem a parte subjetiva do objeto, nem a parte subjetiva do sujeito, ela é o processo pelo qual se estabelece a relação entre o mundo e as coisas*” (SÊGA, 2000, p. 129). Nesse caminho, Zilberman (2008, p. 85) lembra que Aristóteles já reconhecia que a representação das ações humanas provoca um efeito sobre o público. Na verdade, esse efeito, a catarse, faz com que o ser humano seja capaz de experimentar emoções intensas e, ao mesmo tempo, se expurgar e se purificar. No cinema, assim como na literatura, a representação atua dessa maneira, quando o que se deseja é a reafirmação de questões reais. Afinal de contas, a representação não é apenas o fruto de uma linguagem artística, mas também, e principalmente, o retrato de uma realidade social (esta certamente uma das maiores responsabilidades de toda e qualquer forma de arte). Assim, ao utilizar nesse sentido a própria mídia cinematográfica na tarefa de permitir a construção de significados, a representação é algo capaz de sensibilizar, fazer refletir e conscientizar.

3.2 A realidade universal de Macabéa

Clarice Lispector, por mais que tenha em sua obra um sentimento transtemporal, alcança o leitor de *A Hora da Estrela*, também, por meio dos registros do real. Sob o véu do narrador Rodrigo S. M., a autora confessa vivenciar essa experiência: “*transgredir, porém, meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que esta me ultrapassa*” (LISPECTOR, 1998, p.17). A narrativa do livro revela uma mudança de perspectiva da própria Clarice e isso é percebido em vários trechos da obra, o que denota ainda certo estranhamento da autora diante dessa sua “nova” postura, no caso, pautada pela observação da realidade, como se pode perceber em:

É. Parece que estou mudando o modo de escrever. Mas acontece que só escrevo o que quero, não sou um profissional – e preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura. Estarei lidando com fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que falei. Embora queira que para me animar sinos badalem enquanto adivinho a realidade (LISPECTOR, 1998, p.17).

Esse olhar diante da realidade também guiou a construção do filme *A Hora da Estrela*, em que a câmera narra com predileção por planos aproximados ao, por exemplo, destacar sutilezas dos atores e os detalhes dos elementos de cena. Alvarenga (2009, p. 79) diz que a diretora Suzana Amaral transpôs Macabéa para o cinema com sensibilidade, mirando sua lente para o mundinho da nordestina. Significa dizer que essa opção de Amaral por planos próximos e *closes* traduz a familiaridade com que a diretora se colocava diante dos personagens e, mais do que isso, a sua preocupação em ampliar o olhar do espectador para a vida de alguém que poderia passar despercebida. É como diz o narrador da história no livro: “*como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa. Não notam sequer que são facilmente substituíveis e que tanto existiriam como não existiriam*” (LISPECTOR, 1998, p.14). Ou seja, de maneira simbólica, a diretora, ao captar as entrelinhas da obra escrita, reafirma o discurso de Lispector.

O filme conta com cenas externas ao invés de estúdios, em boa parte da produção, estratégia comum nos filmes neorrealistas. Desse modo, os acontecimentos têm como ambientação um jardim, uma rua com seus transeuntes ou o metrô com seus passageiros, por exemplo. Uma prova disso é a utilização da paisagem da cidade, no início dos anos 1980, que não se distancia tanto da época de lançamento do livro, em 1977¹⁷. Os elementos cênicos, então, vistos hoje sob um olhar documental, identificam um momento histórico e cultural da cidade, do país e até do próprio mundo subdesenvolvido. Essa relação visível entre ficção e realidade, no sentido da representação de um contexto social através das imagens, conforme dito por Guidin (2002, p. 92), é fruto do fato de Amaral ter uma longa trajetória com o documentário, o que contribui para dar ao filme um valor evidente de documento.

Nesse sentido, o filme *A Hora da Estrela* se aproxima do que Speranza (2006, p. 7) chamou de realismo de superfície, uma revelação de um mundo real que é regido pelo acaso, pelo fortuito. Macabéa é certamente a maior prova disso, é uma figura estranha que tem uma vida submetida aos acontecimentos do cotidiano. Macabéa é uma jovem retirante nordestina que chega à cidade grande, órfã e sozinha no mundo, estranha num lugar desconhecido e perdida no meio da multidão. Ela atravessa os caminhos da cidade, ninguém a enxerga. É como um animal que, de

¹⁷ A história de Macabéa foi filmada em São Paulo e não no Rio de Janeiro, como está originalmente na obra de Lispector. É possível perceber que esse tipo de detalhe pouco influencia o resultado final, quando se considera o não pertencimento da protagonista a qualquer cidade grande.

repente, percebe o lugar ao seu redor, “tomando fardo” da experiência nova que é viver num mundo diferente do seu.

Macabéa é uma personagem que praticamente não conversa, tem dificuldade de se exprimir e não tem reações bruscas. Na verdade, a jovem retirante leva uma vida extremamente carente em todos os sentidos, inclusive próxima do miserável. Ela personifica o avesso do que se espera de uma vida em sociedade, afinal, pouco interage com o mundo ao seu redor, de modo que a comunicação não é para ela uma prática constante. Berger e Luckman (1993, p. 38) explicam que a comunicação entre os indivíduos existe por meio da linguagem, de modo que a compreensão da linguagem se torna essencial para a compreensão da realidade. Macabéa é a ausência de tudo isso. É uma personagem que representa o perfil dos migrantes nordestinos da década de 1970, perdidos na civilização e imersos na paisagem urbana e caótica das metrópoles ditas do sul. Na verdade, a jovem retirante pode ser considerada um excerto de uma condição bem mais ampla, uma vez que, segundo Baeninger (2005, p. 89), os deslocamentos populacionais no Brasil ocorridos desde os anos 1930 até a década de 1970 estiveram relacionados à transferência de população do meio rural para o urbano, um verdadeiro fenômeno da metropolização e conseqüente concentração urbana.

Macabéa é, de certo modo, a apatia personificada, estrangeira num sentido além do geográfico, quase como um *Meursault* do livro de Camus, que, em *O Estrangeiro* (1942), obra traduzida para o inglês como *The Outsider*, conta a história de *Meursault*, um homem que vive na Argélia, região que até então pertencia à França. Ao viver sozinho, convive diariamente com o sentimento do não pertencer, em um vazio existencial e numa apatia explícita que chega a se confundir com frieza. Esse modo de ser do personagem, somado às circunstâncias de um contexto histórico abalado pelas guerras, o faz cometer um crime e ser condenado por isso. As razões que levam o protagonista a isso não ficam muito claras, o que não descarta a hipótese de querer fugir da vida de algum modo¹⁸. No fim do livro, *Meursault*, ao sentir que o universo é indiferente à humanidade, tem um desejo: “*que houvesse muitos espectadores no dia de minha execução e que eles me recebessem com gritos de ódio*” (CAMUS, 2006, p. 126). A sua condenação pode ser encarada então como uma espécie de “hora”, o momento de seu estelato, onde a morte é o que o redime, assim como a hora de Macabéa.

¹⁸ O livro foi adaptado para o cinema em 1967 e dirigido por Luchino Visconti. O filme contou com a atuação de Marcello Mastroianni, um dos mais reconhecidos atores italianos, no papel principal.

O crime de Macabéa é não ter família, é ser sozinha, perdida em todos os aspectos, até num sentido metafórico e existencial, o que a torna talvez, no próprio conceito camusiano, uma das personagens *outsiders* mais populares da literatura nacional. Lembramos então Wilson (1985) que aponta o *outsider* como aquele que é desajustado, perdido, um tipo de minoria estigmatizada que, presente nos centros urbanos, representa não apenas um sujeito, mas uma condição, inclusive, compartilhada por inúmeros indivíduos numa sociedade – “*os milhões de homens e mulheres de nossas cidades modernas são inúteis, irrealis indescritivelmente perdidos sem o saber*” (WILSON, 1985, 113).

O termo *outsider* dialoga com a estrangeiridade defendida por Kristeva (1994), que diz ser o estrangeiro aquele que tem como característica:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. (KRISTEVA, 1994, p. 15)

Desse modo, mais do que uma característica física ou geográfica, a estrangeiridade é uma condição, inclusive, identificada em outros escritores, e não apenas em Clarice Lispector, como Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo. De fato, em Drummond, o termo *gauche*, largamente utilizado pelo poeta para falar de si mesmo, não deixa de ser uma espécie de *outsider*. O ser estrangeiro é, portanto, aquele que vive em trânsito, isto é, carrega a marca do deslocamento dentro do mundo, a estranheza dentro do cotidiano. Os encontros de Macabéa com os demais personagens também são um tanto estranhos, fugidios, sem objetivos aparentes. De certa forma, não há objetivo ou utilidade visível na vida da moça, apenas uma sucessão de situações, normalmente banais, que dão seguimento à sua existência.

O sentimento de não pertencimento é comum também em outros personagens de Clarice Lispector, como Lucrecia, Martim e Lóri¹⁹, além de outros da literatura brasileira, alguns também desajustados na sociedade, como o protagonista da obra *Hotel Atlântico* (1989) de João Gilberto Noll²⁰, por exemplo. Essa característica do ser “perdido” ou “deslocado” parece estar relacionada com o sentir-se estrangeiro no mundo. No caso de Macabéa, podemos perceber de imediato a sua

¹⁹ Protagonistas respectivamente das obras *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maçã no Escuro* (1961) e *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969).

²⁰ *Hotel Atlântico* foi adaptado para o cinema em 2009, também por Suzana Amaral.

condição de nordestina inocente no meio do caos da cidade grande e incapaz de se exprimir, pelo fato de os outros personagens serem ríspidos com ela, ou mesmo “*agressivos com a jovem nordestina, deixando claro que ela é uma intrusa na cena urbana*” (ALVARENGA, 2010, p.104).

Bauman (2005), em seu livro *Identidade*, faz um relato de um sentimento similar, alimentado pelo fato de ser judeu polonês, fugido da União Soviética durante a Segunda Guerra Mundial, e posteriormente morar na Inglaterra:

Em todo e qualquer lugar eu estava – algumas vezes ligeiramente, outras ostensivamente – deslocado. (...) Estar total ou parcialmente “deslocado” em toda a parte, não estar totalmente em lugar algum (ou seja, sem restrições e embargos, sem que alguns aspectos da pessoa “se sobressaíam” e sejam vistos por outras como estranhos), pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. (BAUMAN, 2005- p. 18).

Não apenas a própria Clarice Lispector como também a cineasta Suzana Amaral compartilharam desse sentimento de deslocamento, de não pertencer. O fato de a escritora ter nascido na Ucrânia e só ter conseguido a nacionalidade brasileira aos 23 anos de idade, somado ao seu casamento com um diplomata e consequente vida em trânsito, fez com que ela ficasse sempre “*entre a necessidade de pertencer e a tenaz insistência de manter-se à parte*” (MOSER, 2011, p.22). Clarice teve que morar em vários países da Europa e ao mesmo tempo lidar não apenas com o sentimento de “não pertencer” como também com a saudade e a distância do seu país, o Brasil, fazendo com que o “ser estrangeira” de um modo ou de outro fizesse parte de sua vida. Ainda por cima, Clarice era judia, um povo diaspórico por excelência – o que novamente nos remete à noção de estrangeiridade de Kristeva (1994), para quem “*estranhamente, o estrangeiro habita em nós*” (KRISTEVA, 1994, p. 10).

Suzana Amaral, nascida em São Paulo, vivenciou semelhante experiência quando foi estudar cinema na cidade de Nova York, como podemos perceber nas palavras da própria cineasta:

Como sou documentarista há muitos anos, essa coisa da migração nordestina me impressiona muito. Lembro de quando cheguei aos Estados Unidos, me senti uma Macabéia. (...) Eu senti na pele o que é ser Macabéia num ambiente urbano estranho. Acho que a Macabéia tem a cara do Brasil. Ela é o que todo mundo é. (...) Existem Macabéas no mundo inteiro (GUIDIN, 2002, p. 96).

O sentir-se estrangeiro diante de um mundo real e concreto não é obviamente exclusividade de Macabéia. No cinema latino-americano contemporâneo, verificamos essa

característica, por exemplo, em *Silvia Prieto* (1999), filme do argentino Martín Rejtman, cineasta que segue uma forma de composição também concentrada nas temáticas do real. Silvia e Macabéa coincidem quanto à rotina pautada pelo afastamento de si diante do mundo. Não que ambas estejam mergulhadas inteiramente na subjetividade, estão, na verdade, impotentes diante de uma realidade social marcada pela solidão e pela sobrevivência, retrato político e econômico do subdesenvolvimento, tanto do Brasil de Macabéa quanto da Argentina de Silvia Prieto. No filme de Rejtman, Silvia tem sobrenome, diferentemente de Macabéa. Silvia Prieto, por outro lado, acaba sendo não apenas o nome da personagem principal como também se torna uma espécie de marca, especialmente no encontro da última cena do filme, quando todas as mulheres que se chamam Silvia Prieto estão reunidas. Macabéa, por outro lado, é sozinha.

A utilização de marcas e publicidade é outra característica recorrente nos registros do real e isso é percebido a partir do próprio contexto de metropolização e urbanização. O consumo, por exemplo, tem seu lugar na própria vida cotidiana. Para Sibilia (2008, p. 10), torna-se comum, corriqueiro, consumir determinada marca para revelar ao mundo que se tem personalidade ou que se deseja pertencer a determinado grupo social. Também sobre isso, García Canclini (1997, p. 53) diz que, de fato, as identidades se configuram no consumo, com base naquilo que se possui e no que se pode chegar a possuir. Bauman (2008) reitera: “*Aparentemente o consumo é algo banal, até mesmo trivial. É uma atividade que fazemos todos os dias*” (BAUMAN, 2008, p.37).

Fukelman (1991, p. 14) diz que Macabéa, por ter uma índole passiva, é uma presa fácil dos mitos e produtos da indústria cultural, uma vez que ela admira as grandes estrelas de cinema e é fascinada pelos anúncios publicitários. Macabéa toma *Coca-cola* e é atropelada por um *Mercedes*, duas marcas utilizadas já no texto de *Lispector*, que retratam a vida comum, repleta de propagandas, numa verdadeira fusão de referências. À *Coca-cola*, especialmente, Clarice dedica um parágrafo inteiro:

O registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. (...) Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque – e vou dizer agora uma coisa difícil que só eu entendo – porque essa bebida que tem coca é hoje. Ela é um meio da pessoa atualizar-se e pisar na hora presente (LISPECTOR, 1998, p.23).

As marcas são utilizadas como retrato em detalhe, porém, capazes de refletir implicitamente todo um contexto econômico e social capaz de conduzir comportamentos. Mais

adiante no texto, Clarice reutiliza a Coca-cola²¹ como elemento definidor de sua protagonista: “*Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem, e gosto de coca-cola*” (LISPECTOR, 1998, p.36). Percebemos, nesse momento, uma Clarice atendida com o mundo à sua volta, uma vez que, de fato, a autora questiona até mesmo uma característica desse contexto mercadológico em que as pessoas são definidas por aquilo que consomem. E essa observação da autora continua em menções a outras marcas como Lojas Americanas, por exemplo: “*(...) morava numa vaga de quarto compartilhado com mais quatro moças balconistas das Lojas Americanas*” (LISPECTOR, 1998, p.30). Tudo isso reforça o fato de Clarice estar atendida com a década de 1970, não apenas dentro de um contexto brasileiro, mas mundial.

Nolasco (2013) diz que a escritora se utiliza do pensamento cultural da época para compor a sua literatura:

O ‘kitsch’, o mundo da pop-art, a propaganda, o consumo, os filmes B de Hollywood, a alta e baixa culturas, a alta e baixa literaturas, ‘O Exorcista’, a literatura de cordel, enfim, cultura erudita, cultura de massa e cultura popular, tudo é referência de uma memória cultural da qual a intelectual se vale para citar e assim compor a sua obra (NOLASCO, 2013, p.27).

Não seria por acaso, portanto, o fato de a escritora ter se utilizado de uma marca como Lojas Americanas, que não apenas exemplifica como ainda denuncia o processo de industrialização vivenciado pelo Brasil no contexto de escrita do livro, o que veio a influenciar posteriormente a construção visual da obra de Amaral (FIG.22 e 23).

²¹ Retomando uma contextualização histórica, Guidin (2002) diz que no movimento musical do Tropicalismo, em 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil propõem a união das raízes nacionais ao consumo da Coca-cola, fundindo ritmos brasileiros ao rock-and-roll.



FIGURA 22 – A garrafa de Coca-cola ao lado do rádio através do qual Macabéa ouvia a Rádio Relógio.



FIGURA 23 – Macabéa na cama repleta de propagandas retiradas de revistas que ela recortava e colava na parede.

As marcas utilizadas na banalidade do cotidiano acabam funcionando como um levantamento dos registros do real. E isso fica bem óbvio quando hoje, décadas depois, percebemos com maior clareza que as marcas utilizadas por Lispector – Coca-cola e Mercedes – refletem um momento de intensa industrialização do Brasil, contexto que favorecia a disseminação de hábitos (ou desejos) de consumo. Sobre isso, Silva (2009) diz que as referências a bens de consumo levam a refletir sobre *“a ideia de que a organização social e o universo simbólico das sociedades modernas se constituem sobre a praxe do consumo, pois a forma de aquisição dos sujeitos pode determinar não só sua ambiência como seus hábitos”* (SILVA, 2009, p.88).

A relação com as marcas e a publicidade extrapola a busca pelos produtos, serviços e mercadorias, inclui, por meio da projeção, o desejo não apenas de consumir, mas também o de ser. Assim, a publicidade, especialmente em meios como revistas, jornais, cinema, rádio e música, contribuiu para a construção de uma visão privilegiada das pessoas representadas, de modo a

favorecer o desejo de pertencimento a determinado grupo social, seus hábitos e suas aparências. Santos (2011, p. 11) diz que a mediatização das pessoas famosas se intensificou a partir da metade do Século XX, quando se passou a divulgar atividades públicas (espetáculos, filmes, encontros) e privadas (amores, viagens, casas) dessas pessoas que, além de terem suas vidas expostas, eram reconhecidas como heróis e, conseqüentemente, modelos a serem seguidos. Foi assim que, com o intuito de se manter e garantir suas audiências, esse tipo de mídia acabou criando uma necessidade: ter sempre as estrelas em foco. E essa tornou-se então a solução perfeita para as próprias estrelas que também precisavam da mídia para continuarem sendo estrelas. Diante do alto volume e demanda, surgiram as celebridades, estrelas de brilho passageiro, digamos assim, que são na verdade aqueles que têm a sua fama fabricada, ou seja, “*a celebridade é engendrada a partir da simples familiaridade, induzida e reforçada pelos meios de publicização*” (BOORSTIN, 2006, p. 81).

Para Morin (1989, p. 55), em seu livro *As Estrelas de Cinema*, tornada uma espécie de heroína e divindade, a estrela é aquela que vai além do status de objeto de admiração e chega a ser sujeito de culto. As estrelas pertencem ao rol dos supra-humanos, personas que ganham destaque e fama principalmente após o realismo no cinema, a partir da década de 1930. Assim, as estrelas funcionam como “*heróis modernos que encarnam os mitos de autorrealização da vida pessoal*” (MORIN, 1989, p. 106).

O público consumidor desse tipo de persona é capaz de se projetar ao ponto de nutrir o desejo de pertencer a esse grupo estampado nas capas e matérias impressas das revistas de celebridades. Dentro desse universo de projeção, e mais do que isso, da busca por reconhecimento, Macabéa confessa querer ser uma estrela de cinema, queria brilhar, ser uma Marilyn Monroe, como já tinha revelado a Olímpico – e assim não apenas ser vista e desejada, como também fugir do mundo real, solitário e miserável, por meio da ficção. No livro, ela diz: “*Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga*” (LISPECTOR, 1998, p. 53). No filme, assim como no livro, ele a reprime prontamente: “*Você não se enxerga não, é? Você não tem corpo, não tem cara, não tem nada para ser artista de cinema, menina!*” (AMARAL, 1985).

Essa exclusão pelo olhar que há na visão dos outros personagens com relação a Macabéa evidencia a presença de uma miséria não apenas material, comum inclusive nos filmes da estética realista, mas um tipo de miséria que nega à personagem o direito de ser, de existir. No livro, o próprio narrador também destaca esse desejo de Macabéa querer ser uma estrela de cinema, e também a má recepção dessa ideia por parte de seus interlocutores. Segundo ele, a jovem se conectava com o

mundo a partir das relações com a tia, com Glória, com Seu Raimundo e Olímpico, porém, quando era mais moça, costumava se conectar com o retrato de Greta Garbo.

Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo. Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse era parecer com Marylin. Um dia, em raro momento de confissão, disse a Glória quem ela gostaria de ser. E Glória caiu na gargalhada: – Logo ela, Maca? Vê se te manca! (LISPECTOR, 1998, p. 64)

Greta Garbo (1905-1990) e Marylin Monroe (1926-1962) são certamente duas das maiores referências quando se trata das estrelas de cinema, divas, ícones de beleza, sedução e também mistério, características que atraem a curiosidade e favorecem especulações e, por que não, paixões. Morin (1989, p. 20) chama de “estrela-deusa” esse arquétipo que atualmente atribuímos à noção de diva, um tipo de deusa, aquela que detém uma legião de fãs e está acima dos simples mortais. E Macabéa não se parece com nada disso, não tem em si nenhuma dessas características, afinal, a jovem é praticamente o oposto, não tem beleza, charme, sedução, simpatia, inteligência, talento, personalidade, enfim, aparentemente não tem nada de estrela, de diva.

A escolha dos nomes dos personagens de *A Hora da Estrela* já revela uma decisão consciente da própria Clarice Lispector em destacar ainda mais a exclusão da personagem já pelo nome, reforçando assim a sua crítica social. Glória como o próprio nome diz já parece predestinada ao sucesso, a ter glória na vida, a alcançar seus objetivos, como arranjar um marido, por exemplo. A personagem é uma espécie de secretária, que faz sucesso com os homens, é loira, tem corpo e atitude. Glória é filha de açougueiro, alimenta-se bem, tem posição social melhor, tem família, não está ameaçada de perder o emprego, é desejada por Olímpico, que almeja ter glória na vida e por isso fica com Glória. O nome Olímpico inclusive remete ao termo *Olimpiano*, criado por Morin (2000, p. 75) para designar não apenas as estrelas de cinema, como também os reis, os políticos, os atletas, os *playboys* e muitos outros possuidores de fama. Além disso, a palavra vem de Olimpo, o nome do monte que servia de morada aos deuses, na mitologia grega. Também remete à cidade grega de Olímpia, em cujo santuário costumavam acontecer os jogos olímpicos da antiguidade, dando origem posteriormente às olimpíadas. Assim, o nome do personagem Olímpico já sugere a ideia de alguém superior, vencedor e possuidor de glória. Ele é um homem, nordestino e migrante como Macabéa, porém, é operário, metalúrgico, tem profissão, além de aspirar ser deputado e desfrutar das regalias que, segundo ele, o cargo oferece, como carro, motorista e casa própria. É como o diz a própria fala do personagem, seguida da confirmação do narrador:

– Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado. E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom cantado e o palavreado sebozo, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem. No futuro, que eu não digo nesta história, não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor (LISPECTOR, 1998, p. 46).

Macabéa, a protagonista, além dos atributos físicos negativos como “feíssima” ou “desbotada”, causa já no próprio nome um estranhamento. O seu nome remete aos macabeus, povo judeu sofrido que defendeu o Monte Sião da força dos gregos, e parece até nome de doença, como o próprio namorado da moça comenta:

– E, se me permite, qual é mesmo a sua graça?
 – Macabéa.
 – Maca – o quê?
 – Bea, foi ela obrigada a completar.
 – Me desculpe mas até parece doença, doença de pele.
 – Eu também acho esquisito mas minha mãe botou ele por promessa a Nossa Senhora da Boa Morte se vingasse, até um ano de idade eu não era chamada não tinha nome, eu preferia continuar a nunca ser chamada em vez de ter um nome que ninguém tem mas parece que deu certo — parou um instante retomando o fôlego perdido e acrescentou desanimada e com pudor — pois como o senhor vê eu vinguei... pois é... (LISPECTOR, 1998, 43).

A inferioridade da personagem então já começa no nome, uma vez que ele serve como elemento de exclusão, ou seja, Macabéa nada tem de glamoroso, de agradável aos olhos, nada seu é digno de servir como modelo. Diante dessa ideia, lembramos que a própria Clarice Lispector, em vida, já era considerada uma espécie de diva, título que ela mesma, em vão, rejeitava e que hoje se fortalece nas redes sociais, espaços virtuais que, segundo Barretto e Figueiredo (2015, p.89), recriam a sua personalidade e proliferam seus textos, além de promoverem a renovação do seu público. Numa análise ainda mais profunda, podemos perceber que a recusa de Clarice aos títulos de diva e de estrela que lhe eram atribuídos, de certa forma, a influenciou a criar a personagem Macabéa, que ao personificar o avesso de uma estrela ou diva, fez com que Clarice dissesse ao mundo que ela própria era tão diva quanto Macabéa, ou seja, Macabéa é o tipo de diva que Clarice acreditava ser. Vários elementos biográficos em comum entre Clarice e Macabéa fortalecem essa ideia – mulher, nordestina, migrante, estranha, solitária. Indo um pouco mais além, Macabéa seria enfim a estrela por excelência, uma sobrevivente do caos social, da sua realidade excludente, e não alguém que vive de glamour, de

brilho, de artifícios ou mesmo de aparências e mesquinhas satisfações. Macabéa seria então um retrato da própria Clarice, uma diva do mundo real – e não glamoroso e fantasioso, como no cinema²².

E esse comportamento – o desejo de escapar da realidade opressora, alcançar o reconhecimento e até servir como modelo – faz de Macabéa uma representação do real, por mais que esteja, tanto no livro quanto no filme, sob o disfarce da simplicidade do cotidiano. De fato, o cotidiano da personagem, como podemos perceber, é repleto de pequenas banalidades, coisas simples e comuns. Macabéa ouve a Rádio Relógio, emissora que além de informar a hora a cada instante, traz curiosidades e informações também aparentemente irrelevantes. Para Fukelman (1991), as notícias da Rádio Relógio integram o contexto alienante da personagem, no qual “*o cotidiano se faz em um tempo meramente físico, desprovido de uma ação subjetiva que com ele interaja numa proposta de transformação. Inexiste passado; inexistente projeto futuro*” (FUKELMAN, 1991, p.10). A Rádio Relógio acaba então funcionando como um marcador temporal na narrativa e influencia os poucos diálogos da personagem no filme. Certa vez, a moça ouve na rádio algo sobre parafuso e, na primeira oportunidade, com o namorado Olímpico, diz gostar de parafusos. Isso é a prova de que mesmo dentro de sua visível desconexão, Macabéa tenta se conectar com os outros, e mesmo em sua aparente apatia, ela se revela como uma espécie de filósofa pura, numa camada mais profunda. Isto é, a personagem se firma em indagações existenciais primárias e essenciais, como quando tenta refletir sobre o tempo, a vida, o belo ou quando questiona “Feliz serve pra quê?” ou o significado das palavras “usuário” ou “cultura” que a jovem ouve falar na rádio relógio. Macabéa indaga também sobre a dor de existir, mesmo sem ter consciência disso, e é como podemos ver na cena em que Macabéa pede a Glória um aspirina, após a colega perguntar se ser feia dóia:

- Me desculpe eu perguntar: ser feia dói?
 - Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor.
 - Eu não sou feia!!!, gritou Glória.
- Depois tudo passou e Macabéa continuou a gostar de não pensar em nada. Vazia, vazia. (...) Quanto ao mais, ela era impessoal. Glória perguntou-lhe:
- Por que é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.
 - É para eu não me doer.
 - Como é que é? Hein? Você se dói?
 - Eu me doo o tempo todo.
 - Aonde?
 - Dentro, não sei explicar (LISPECTOR, 1998, p. 62).

²² Suzana Amaral, apropriando-se dessa ideia de Clarice de que diva que não é necessariamente aquela que brilha, como no cinema, constrói sua filmografia sem divas, uma vez que tanto Macabéa quanto Prima Biela – de *A Hora da Estrela* (1985) e *Uma Vida em Segredo* (2001), respectivamente – são protagonistas sem qualquer tipo de brilho em suas histórias.

A própria narrativa de Rodrigo S. M., (na verdade, Clarice Lispector), reforça esta ideia de que os questionamentos de Macabéa são espontaneamente filosóficos: “*Ela era quase alma voando. E também vira o disco-voador. Tentara contar a Gloria mas não tivera jeito, não sabia falar e mesmo contar o quê? O ar? Não se conta tudo porque o tudo é um oco nada*” (LISPECTOR, 1998, p. 63). Entretanto, apesar de suas reflexões um tanto complexas, por mais que aparentemente irrelevantes, Macabéa não se firma como nada, nem como pessoa capaz de refletir, muito menos como filósofa, obviamente. Afinal, por ser considerada ninguém, ela não alcança legitimidade, prestígio ou mesmo um simples reconhecimento de suas inquietações filosóficas, o que ela mesma não almeja pelo fato de nem sequer saber-se desse modo.

Além de tentar refletir sobre o mundo ao redor e buscar timidamente se relacionar com os outros, Macabéa acaba revelando outra camada mais profunda de sua existência, trata-se de uma camada de fato sofisticada, encoberta por sua aparente mediocridade, ingenuidade, simplicidade... Ela, mergulhada na sociedade grande e sua efervescência cultural, industrial e econômica (mesmo sem se dar conta disso), comenta com Olímpico a existência de um certo autor que escreveu um tal livro chamado *Alice no País das Maravilhas*, comentário que é prontamente desdenhado pelo rapaz, quem não vê qualquer utilidade na fala da moça nem se esforça em compreendê-la.

– Você sabia que na Rádio Relógio disseram que um homem escreveu um livro chamado “Alice no País das Maravilhas” e que era também um matemático? Falaram também em “álgebra”. O que é que quer dizer “álgebra”?

– Saber disso é coisa de fresco, de homem que vira mulher.

Desculpe a palavra de eu ter dito fresco porque isso é palavão para moça direita.

– Nessa rádio eles dizem essa coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”?

Silêncio. (LISPECTOR, 1998, p. 50).

Em outro momento, a jovem revela ser sensível ao dizer que ouviu e se emocionou com uma música:

Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei.

– Era samba?

– Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se “Una Furtiva Lacrima”. Não sei por que eles não disseram lágrima. “Una Furtiva Lacrima” fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos

de viver, aceitara que com ela era “assim”. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma (LISPECTOR, 1998, p. 50-51).

Tudo isso nos mostra que o prazer de Macabéa é algo epifânico, afinal, é como se os pequenos luxos do dia a dia de fato ocorressem de modo equivalente à realização de um sonho. E é perguntando que ela tenta descobrir esses seus novos caminhos na busca de um entendimento ou de uma súbita satisfação. Entretanto, o excesso de perguntas irrita o seu namorado. Na verdade, Olímpico, ao ser questionado repetidas vezes com questões tão complexas, por mais que aparentemente simples, irrelevantes e descartáveis, fica muito incomodado ao ponto de cortar a conversa e impedir qualquer movimento que venha a permitir uma nova comunicação com Macabéa. Bakhtin (1992, p.117) diz que todo discurso se elabora em vista do outro, ou seja, toda comunicação se processa com base na interação entre o eu e o tu. Significa dizer que nenhuma palavra é verdadeiramente nossa, uma vez que nossa fala se constrói a partir do outro. Macabéa constrói o seu discurso tendo como referência a Rádio Relógio, emissora que solta informações aleatórias, sem que haja interação direta com o ouvinte, que não participa da programação nem interage com o locutor, apenas recebe a informação. Desse modo, a jovem, ao lembrar-se daquelas informações “pouco úteis”, cria situações que lhe permitam se comunicar e interagir com o outro, mesmo que isso aconteça estranhamente. O que acontece nesses momentos de interação é justamente uma tentativa de estabelecer contato por meio de uma linguagem partida e aparentemente incoerente que não favorece o estabelecimento da comunicação por parte desse outro. É como o narrador do livro, Rodrigo S. M., atesta: “*O seu diálogo era sempre oco*” (LISPECTOR, 1998, 54).

A aparente ingenuidade da personagem, em todos os aspectos da sua existência, também a torna cada vez mais desprezível, no sentido do descartável ou medíocre. É como se Macabéa fosse, enquanto mulher de carne e osso, considerada um mero objeto de cena diante da própria vida. Sobchack (2004, p. 135), em seu estudo sobre a semiologia da morte no cinema, diz que o personagem vivo é caracterizado pela sua ação em cena, seu movimento, já o personagem morto aparece quando cessa o seu movimento, a sua ação, momento em que ele deixa de ser personagem e se transforma imediatamente em objeto de cena. Macabéa seria, então, uma espécie de personagem viva e objeto de cena ao mesmo tempo.

A mediocridade do cotidiano, talvez com certo pessimismo herdado da literatura realista, é um elemento também percebido no livro *A Hora da Estrela*. No filme não é diferente, pois através

dos personagens em cena, com seus movimentos mínimos e expressões pequenas, tudo parece se arrastar até nada acontecer concretamente. É um esperar constante que confere a Macabéa um ar misterioso de apatia. Suzana Amaral revela a apatia da personagem em algumas cenas construídas com um plano próximo, no qual a jovem se encontra parada a olhar perdido, mirando o nada, um reflexo não de uma possível fuga, mas de um vazio existencial de alguém que ouve tudo mudamente e com os olhos baixos (FIG. 24). No livro, Olímpico chega a reclamar da expressão da moça: “*A cara é mais importante do que o corpo porque a cara mostra o que a pessoa está sentindo. Você tem cara de quem comeu e não gostou, não aprecio cara triste, vê se muda – e disse uma palavra difícil – vê se muda de “expressão”*” (LISPECTOR, 1998, p. 52). É válido destacar nesse momento a atuação da atriz Marcélia Cartaxo, na época, uma iniciante na arte da dramaturgia que, sob a direção de Amaral, conseguiu representar a essência da personagem, em toda a sua delicadeza. Marcélia, que nasceu na Paraíba e ao chegar em São Paulo, após sair em turnê com sua trupe de teatro, foi selecionada por Amaral para dar vida à protagonista de *A Hora da Estrela*. A atriz tinha apenas 22 anos, quando se tornou a primeira brasileira a ganhar o Urso de Prata, prêmio que recebeu no Festival de Berlim por sua atuação como Macabéa (PINHEIRO, 2014).



FIGURA 24 – Macabéa em seu aparente vazio existencial ou na perplexidade do seu niilismo filosófico.

A consideração do vazio, que observamos em Macabéa, também pode ser incluída como um elemento típico das marcas do real, um assistir das horas que lembra até mesmo a função da rádio relógio. E esse tempo que se arrasta nos lembra a melancolia da personagem, no caso, fruto das próprias irrealizações diante da realidade, como se ela fatalmente estivesse derrotada, sem precisar lutar, perdida no vazio do seu mundo real. O hábito de desculpar-se de tudo, que também identificamos no livro e no filme, é um exemplo disso, afinal, já que em seus contatos com outras

pessoas a personagem está de um modo ou de outro submetida a uma relação de poder (do chefe, da colega experiente, do segurança do metrô, da dona da pensão onde mora, do médico, da cartomante, além do autoritário Olímpico), é compreensível então que viva a pedir desculpas. Na verdade, é como se a Macabéa se desculpassse por existir, pois nada do que ela faz é bom o suficiente, ou correto, ou mesmo útil. Macabéa e suas indagações existenciais são bruscamente descartadas pelo mundo ao seu redor, que a ignora ou a trata com estupidez – Gloria e Olímpico agem claramente dessa maneira. Mas, afinal, qual seria a utilidade do filósofo em uma sociedade industrial e consumista? A recusa e a impaciência de Olímpico ante as indagações e divagações de Macabéa refletem essa aversão ao ato de refletir, pela sua aparente inutilidade diante do mundo real. De fato, Macabéa ao questionar coisas como o significado de termos como “eletrônico”, “álgebra”, “renda per capita”, “usuário”, ela acaba fazendo perguntas sobre a sociedade em que vive. Desse modo, Macabéa é aquela peça solta na engrenagem do mundo industrial, complexo, regulado e pragmático. Ela é pequena, insignificante, mas capaz de fazer tudo travar ou mesmo desmoronar ao menor deslize – como um Chaplin em *Tempos Modernos* (1936). Portanto, ela precisa ser eliminada o quanto antes, separada, afastada. Dessa forma, Macabéa é sempre deixada de lado, primeiro pela morte dos pais, depois pela morte da tia má, em seguida, pelo chefe, pela colega, pelo namorado... Entretanto, o personagem que mais diminui Macabéa é justamente o narrador Rodrigo S. M., que tem com a moça uma relação de amor e ódio e isso faz com que ele reduza a vida em todos os aspectos, deixando-a cada vez mais sozinha até que ela morra e finalmente se liberte, não apenas dele, mas também dos outros personagens e do mundo ao seu redor.

A utilização da temática da solidão, que Silva (2009, p. 29) aponta como um dos assuntos mais abordados no neorealismo, também funciona como motor para a narrativa fílmica em *A Hora da Estrela*. No livro, o narrador é explícito ao dizer que “*ela como uma cadela vadia era teleguiada exclusivamente por si mesma. Pois reduzia-se a si*” (LISPECTOR, 1998, p.18). No filme não é diferente, afinal, Macabéa é a própria solidão, no entanto, está à disposição dela uma série de pequenos “sublimes banais”, que a impulsionam a buscar caminhos, na própria aparente banalidade, que lhe permitam escapar de sua condição – social, existencial.

A solidão, inclusive, é apontada por Kristeva (1994) como mais uma característica do ser estrangeiro, afinal, ele é “*adepto da solidão, incluindo a que se sente no meio das multidões*” (KRISTEVA, 1994, p. 13). A autora também fortalece a presença da solidão como uma característica intrínseca do ser estrangeiro, uma vez que ele “*fortifica-se com esse intervalo que o separa dos outros e de si mesmo, dando-lhe um sentimento ativo, não por estar de posse da verdade, mas por*

relativizar a si próprio e aos demais, quando estes encontram-se nas garras da rotina da monovalência” (KRISTEVA, 1994, p. 14).

Para Junior e Ribeiro (2014, p. 3), a solidão seria uma forma de os personagens no cinema resistirem ao marasmo do dia a dia, uma forma de poderem utilizar artifícios do cotidiano para dar conta deste mesmo cotidiano. Macabéa procura no seu dia a dia caminhos para fugir da solidão. Teria ela o desejo deixar de ser sozinha, encontrar um amor? Na verdade, Macabéa não chega a refletir sobre o fato de ser solitária ou mesmo sobre suas aspirações amorosas. Ela se sabe sozinha por não ter mãe nem pai, e por sua tia, única parente, ter morrido recentemente num hospital. Macabéa visualiza um vestido de noiva numa rua e imediatamente tenta imitar a posição do boneco manequim que exibe o vestido. Seria uma espécie de projeção ou uma tentativa ingênua de ser notada, de ter o comumente chamado “grande dia” na vida de uma mulher? Macabéa, mesmo inconscientemente, sempre desejou ter a sua hora de brilhar, de ser especial para alguém ou pelo menos ser percebida com delicadeza por alguém no caótico e violento mundo urbano. Como exemplos o filme traz duas cenas, em ambas a jovem acredita estar sendo paquerada, uma vez por um homem cego, outra, pelo funcionário do metrô que a repreende por ela não respeitar (na verdade, nem perceber) a faixa amarela de segurança (FIG. 25). O plano aberto que a cena apresenta evidencia ainda mais a ideia de situação e contexto geral da vida da personagem, ou seja, ela é “assim mesmo”, independente do *zoom* com que nos debruçamos sobre a sua existência.



FIGURA 25 – Macabéa acredita ser paquerada pelo segurança do metrô.

No filme, há uma cena com um detalhe que chama a atenção por revelar as diferentes formas de solidão da personagem: nela vemos Macabéa dentro de um metrô lotado, porém, sozinha (FIG. 26). É uma cena que além de expor uma situação cotidiana e comum, revela um desejo de tentar

se integrar na sociedade, nem que para isso a personagem coloque a si mesma entre dois desconhecidos, de modo a ouvir a conversa alheia, mesmo sem que haja qualquer tipo de interação. Vemos assim que a solidão da personagem não se restringe a momentos em que ela está sozinha em cena. Este seria o caso de outra cena do filme, que mostra um dos tantos momentos solitários da personagem principal: nesta outra situação, a jovem está na penumbra do quarto da pensão para moças onde mora, sozinha, imaginando-se vestida de noiva. Ela dança desengonçadamente com um lençol que simula um véu. Sem falar qualquer palavra, ou revelar qualquer expressão brusca, ela segura o tecido sobre a própria cabeça e olha-se no espelho, velho e manchado. Ela parece desbotada assim como o espelho, assim como o quarto, assim como também a própria fotografia da cena, escura e pouco nítida, por mais que enquadrada num plano aproximado (FIG. 27).



FIGURA 26 – Macabéa ouve a conversa de desconhecidos no metrô lotado.



FIGURA 27 – Macabéa refletida no espelho enquanto simula usar um vestido de noiva.

Macabéa apenas sabe que há dentro de si um desejo misterioso e é por essa razão que depois decide ir visitar uma cartomante, além de ser, nesse caso, influenciada por Glória. Na cena em que a jovem visita a Dona Carlota, a cartomante (interpretada pela atriz Fernanda Montenegro), encontramos outras marcas da realidade. Dona Carlota é uma personagem cheia de vida, vaidades e esperteza, uma espécie de avesso de Macabéa. A casa dela é repleta de pequenos luxos, novamente em contraste à miséria de Macabéa. O ambiente da casa da cartomante é tomado por elementos que revelam costumes e objetos comuns à época da filmagem: enfeites de plástico, pelúcias, utensílios brilhantes, dourados, além de vários outros objetos falsos, inúteis, típicos do processo de industrialização do terceiro mundo e sua desenfreada absorção da cultura norte-americana (FIG. 28).



FIGURA 28 – Carlota recebe Glória em sua casa repleta de enfeites.

No livro, Clarice descreve o ambiente a partir do espanto de Macabéa, sem deixar de destacar alguns detalhes:

Macabéa sentou-se um pouco assustada porque faltavam-lhe antecedentes de tanto carinho. E bebeu, com cuidado pela própria frágil vida, o café frio e quase sem açúcar. Enquanto isso olhava com admiração e respeito a sala onde estava. Lá tudo era luxo. Matéria plástica amarela nas poltronas e sofás. E até flores de plástico. Plástico era o máximo. Estava boquiaberta (LISPECTOR, 1998, p.72).

Ainda nesta cena observamos uma energia diferente na narrativa, pois é o momento em que a protagonista, já reconhecida como alguém sem perspectivas, descobre coisas sobre o seu futuro. Dona Carlota anuncia boas novidades para Macabéa e então vemos a moça sem futuro sorrir pela

primeira vez. Surpreendemo-nos novamente com Macabéa, desta vez, pelo seu sorriso, que contrasta com todo vazio, melancolia e solidão de sua vida. Existe algo ali, dentro dela, assim como em todas as pessoas. É chegado o momento da “hora” de Macabéa, a hora final de cada ser humano, pois ela também era humana.

E como a pedir licença da representação do real, *A Hora da Estrela*, tanto no filme quanto no livro, traz uma ironia, nascida desde o título criado por Lispector. Ao revelar que a hora da protagonista é exatamente a hora de sua morte, nos deparamos com um simbolismo que escapa à realidade, mas que, ao mesmo tempo, reafirma a naturalidade ao apontar para a própria banalidade do fim. Diferentemente da solidão, da qual é possível escapar, a morte é algo inevitável. Entretanto, justamente pelo fato de não ser possível fugir da morte, no filme e no romance, a morte também acontece aparentemente sem propósitos, afinal a morte acontece de modo comum, além de a morte ser em si algo comum, a todos nós, simples seres humanos, categoria em que, agora, se inclui Macabéa. Se ela é capaz de morrer, imediatamente antes estava viva, podia sentir, respirar, pensar, o que no entanto em vida, de fato, não lhe era permitido. Nesse caminho, a morte da personagem não é em vão, na verdade, é uma espécie de redenção, uma vez que é nessa hora que Macabéa, protagonista da história, torna-se protagonista da própria existência. A morte é o que a redime de sua irrelevância no mundo real. A jovem nordestina torna-se então um ser humano, torna-se alguém, finalmente é dado a ela o direito de ser, afinal, culturalmente, o morto precisa ser constatado como tal, precisa de um atestado, testemunhas, alguém que comprove o fim de sua vida, a inércia do seu corpo, como diz Sobchack (2004, p. 135).

A representação de sua morte, por mais que tenha o peso que a temática do morrer traz em si enquanto tabu, sobretudo no âmbito da representação, acontece de maneira sutil em ambas as linguagens. Tanto no livro quanto no filme, não é detalhado o modo como acontece o impacto, sabemos apenas que ela é atropelada por um carro, um Mercedes. Como diria a própria Clarice, “*para ter algum luxo, por Deus*” (LISPECTOR, 1998, p.10). No livro, o narrador leva sete páginas para descrever, confirmar – e sentir – a morte de Macabéa. Ele começa:

Então ao dar o passo de descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora é já, chegou a minha vez! E enorme como um transatlântico o Mercedes amarelo pegou-a — e neste mesmo instante em algum único lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho. Macabéa ao cair ainda teve tempo de ver, antes que o carro fugisse, que já começavam a ser cumpridas as predições de madama Carlota, pois o carro era de alto luxo. Sua queda não era nada, pensou ela, apenas um empurrão. Baterá com a cabeça na quina da calçada e ficara caída, a cara mansamente voltada para a sarjeta. E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer

que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito (LISPECTOR, 1998, 79-80).

Por fim, o narrador, relutante em aceitar o fim de sua personagem, adia ao máximo que pode a confirmação da morte dela, o que, quando finalmente acontece, tem como consequência a morte metafórica do próprio narrador:

Até tu, Brutus?! Sim, foi este o modo como eu quis anunciar que — que Macabéa morreu. Vencera o Príncipe das Trevas. Enfim a coroação. (...) Macabéa me matou. Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte (LISPECTOR, 1998, p. 85-86).

Na cena da morte, no filme, Suzana Amaral reproduz a narrativa de Rodrigo S. M, que no filme é a câmera. Não há fala, apenas uma trilha de suspense, um tanto minimalista, e imagens um frenéticas entrecortadas. A construção de significados se dá por meio dos detalhes capturados pelos enquadramentos, montados em corte seco numa sequência que lembra as palavras encontradas no livro. Primeiro é mostrado o carro em movimento, em seguida vemos Macabéa, de vestido novo e cabelos soltos pela primeira vez, caminhando após sair da loja de roupas em que havia entrado após deixar a casa da cartomante. Daí, então, tem início a sequência de planos detalhe. Vemos a estrela, marca da Mercedes Benz (FIG. 29), vemos os pés de uma Macabéa prestes a atravessar a rua (FIG. 30), vemos o semáforo fechado para pedestres (FIG. 31), um cavalo agitado (FIG. 32), até que surge o corpo de Macabéa já voando após o impacto, o que acontece em câmera lenta (FIG. 33). Há uma revoada de pássaros sobre uma vegetação (FIG. 34), até que vemos o carro indo embora sem prestar qualquer tipo de socorro à vítima (FIG. 35). Na sequência, há o detalhe da mão de Macabéa com as unhas pintadas de vermelho (FIG. 36), os seus pés sobre o asfalto, dando a ideia do corpo caído, com um pé sem sapato (FIG. 37), para depois visualizarmos o sapato perdido (FIG. 38). Abrindo a cena, num plano mais aberto, Macabéa move-se desajeitadamente com o tal fio de sangue saindo pela boca (FIG. 39). Nesse momento, a câmera recua e o plano se abre mais, revelando Macabéa em posição fetal (FIG. 40), como o narrador do livro já dissera: *“tanto estava viva que se mexeu devagar e acomodou o corpo em posição fetal. Grotasca como sempre fora. Aquela relutância em ceder, mas aquela vontade do grande abraço. Ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada. Era uma maldita e não sabia”* (LISPECTOR, 1998, p. 84).



FIGURA 29 – A estrela de três pontas, símbolo da Mercedes Benz.



FIGURA 30 – Macabéa dá o primeiro passo para encontrar o seu futuro.



FIGURA 31 – Semáforo fechado para pedestres no momento em que a jovem começa a travessar a rua.



FIGURA 32 – Cavalo agitado como a sentir o que acontecia.



FIGURA 33 – O corpo de Macabéa voa em direção ao chão após a batida.



FIGURA 34 – Revoada de pássaros.



FIGURA 35 – O carro vai embora após o atropelamento.



FIGURA 36 – As mãos de Macabéa com as unhas pintadas de vermelho.



FIGURA 37 – Os pés de Macabéa caída no chão, faltando um sapato.



FIGURA 38 – Detalhe do sapato perdido no asfalto.



FIGURA 39 – Macabéa e sua boca ensanguentada.



FIGURA 40 – Macabéa em posição fetal.

Um pequeno detalhe não pode passar despercebido. No livro, no momento em que Macabéa cai no chão, na sarjeta, ela visualiza um capim. O filme traz esse capim (FIG. 30 e 40) enquadrado junto à moça – mais uma delicadeza da diretora Suzana Amaral. As palavras de Clarice, na fala do narrador, são também delicadas e de uma sublime esperança, para além da crítica social:

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. (...) Voltando ao capim. Para tal exígua criatura chamada Macabéa a grande natureza se dava apenas em forma de capim de sarjeta — se lhe fosse dado o mar grosso ou picos altos de montanhas, sua alma, ainda mais virgem que o corpo, se alucinaria e explodir-se-lhe-ia o organismo, braços pra cá, intestino para lá, cabeça rolando redonda e oca a seus pés — como se desmonta um manequim de cera. (...) Fixava, só por fixar, o capim. Capim na grande Cidade do Rio de Janeiro. À toa. Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à-toa na cidade inconquistável (LISPECTOR, 1998, p. 80-81).

O capim seria então a representação da sobrevivência, um meio de esperança até, afinal, nesse caso, o capim vence o asfalto da sociedade industrial. E esse elemento, o capim, aparece algumas vezes ao longo do livro, como em: *“Pois até mesmo o fato de vir a ser uma mulher não parecia pertencer à sua vocação. A mulherice só lhe nasceria tarde porque até no capim vagabundo há desejo de sol”* (LISPECTOR, 1998, p. 28). Nessa passagem, Clarice equivale Macabéa a um capim, aquilo que não floresce, não dá frutos, é aparentemente insignificante, o que é reafirmado mais adiante em: *“Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim”* (LISPECTOR, 1998, p. 31). Em outro momento, já próximo do final do livro, o capim aparece novamente na história: *“Não foi difícil achar o endereço da madama Carlota e essa facilidade lhe pareceu bom sinal. O apartamento térreo ficava na esquina de um beco e entre as pedras do chão crescia capim — ela o notou porque sempre notava o que era pequeno e insignificante”* (LISPECTOR, 1998, p. 71-72). É importante ressaltar, portanto, que não apenas o gosto e a atenção ao detalhe são características da escrita de Clarice nesta obra, como também é algo que reverbera em sua personagem. E mais do que isso, é uma estratégia narrativa adotada por Suzana Amaral, que nos mostra a preocupação de incluir nos seus enquadramentos as coisas pequenas do cotidiano da personagem.

Aparentemente, a hora de Macabéa pode parecer se tratar de uma morte banal, e infelizmente comum quando se considera o contexto urbano e industrial, e isso poderia sugerir que a personagem, que de certa forma era “descartável” em vida, assim também o era no seu fim. No entanto, a morte por atropelamento, no caso, por um Mercedes, imediatamente significa que Macabéa, que representa toda uma população, é atropelada pela indústria, pela máquina, pelo ferro,

pela ambição humana e consequente exclusão do outro. As palavras algumas vezes metafóricas e aparentemente desconexas de Lispector reforçam essa ideia, que a todo instante fortalece a crítica, numa verdadeira sucessão frenética de relevantes sutilezas.

É possível compreender, portanto, que as marcas do real no filme refletem uma narrativa cinematográfica oriunda de uma estética influenciada pelo realismo. Por terem como base uma espécie de negação ao cinema *mainstream*, associadamente também a um caráter de resistência face à violência do real na vida cotidiana, essas imagens também absorvem elementos típicos da observação do cotidiano em seus pequenos detalhes: marcas, publicidade, urbanidade, caos. Como exemplo, temos uma aproximação do corriqueiro, do vazio, do inútil, do esquecido, bem como da melancolia e da solidão, características encontradas em Macabéa, quem de certa forma reúne os “sintomas” da realidade em sua expressão mais sublime. E a partir do momento em que essas imagens revisitam um contexto cultural real, que no caso é vivenciado pela personagem, acontece no filme um reforço através de uma (re)construção e atualização das questões já presentes na obra de Lispector.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clarice Lispector é difícil de definir, uma pessoa que não se rotula diante do receio de se deixar cair na injustiça de obnubilar alguma característica essencial do todo indivisível. Mulher, artista, diva, celebridade, escritora, obra... Autora. E não uma autora qualquer, por mais que a noção de autoria seja algo por si só impossível de se constituir de um único ser. Autora paradigmática que, ao reunir em si características admiráveis como um estilo reconhecidamente reconhecível e uma linguagem marcante (pois, como costumava dizer, cozia para dentro ao contrário daqueles todos do mundo que coziam para fora), traduzia o mundo de fora para dentro dela mesma, e não o contrário, como usualmente se pensa um processo criativo. E isso tudo é muito fácil de ser percebido, tamanha a clareza (e ao mesmo tempo densidade) com a qual a sua escrita se revela e transpassa o leitor de várias gerações, de modo que ninguém está imune a Clarice Lispector, como tantos já disseram.

Adaptar um texto de Clarice é, sem qualquer dúvida, um desafio digno de muita coragem, antes de mais nada. Transpor uma obra consagrada na literatura como *A Hora da Estrela* é uma missão para poucos, e desses poucos, muito poucos ainda são capazes de produzir uma obra que tenha não só respeito (e não fidelidade, obviamente) à obra literária, como também sensibilidade e audácia. Suzana Amaral, cineasta e realizadora dedicada aos textos da literatura brasileira, desempenhou esse papel com maestria, afinal, soube lidar como poucos com as ferramentas com que dispunha, ainda em meados dos anos 1980 (em meio à ditadura, tal qual o ano de publicação do livro, 1977). A diretora, premiada em sua estreia nesse filme, é de fato merecedora de aplausos. O seu *A Hora da Estrela* traz Clarice Lispector, traz também ela própria, diretora, brasileira, mulher, artista, autora.

Considerando que ser autor no cinema é ter a sua marca definida pela recorrência de suas escolhas estéticas e narrativas e, conseqüentemente, pelo seu estilo, o filme de Suzana Amaral merece sim todo o reconhecimento que tem recebido, sobretudo, quando se considera a sua relevância na atualidade, no momento em que completa trinta anos de seu lançamento. A obra cinematográfica já foi tema de muitos estudos, artigos, capítulos, monografias, dissertações e teses, e, mesmo assim, ainda suscita inquietações. E isso não necessariamente por conta de Clarice Lispector. O filme é, em si, um manual de como adaptar, afinal, seguir esse caminho, o da adaptação, não é nada menos que um profundo e complexo trabalho criativo. E ainda mais quando se considera, inserida dentro desse processo, mesmo que implicitamente, a presença do espectador. Mas não um espectador qualquer, passivo e meramente receptor de um texto. É sim um espectador consciente não apenas de uma gramática narrativa do cinema já absorvida há muito tempo, como também um ser conhecedor de uma obra já presente no imaginário, como é o caso.

A narrativa do filme *A Hora da Estrela* se cria a partir das imagens, dos sons e dos demais elementos como a própria *mise-en-scène* que, juntos, permitem a construção de significados pelo espectador, de modo que essas imagens sejam por ele analisadas, no mesmo instante em que as recebe. E isso faz com que esse mesmo espectador formule hipóteses, dentro de um jogo de causa e consequência, que podem ser confirmadas ao longo do filme. Um som de uma cena é revelado em imagem numa outra, que remete a outra cena e assim por diante. Esse jogo narrativo é o que favorece um engajamento do espectador ao filme, uma vez que esse leitor do texto fílmico, emancipa-se ao concretizar a leitura (e consequentemente o filme enquanto um texto), de modo a produzir para si significações por meio de sua interpretação, de sua tradução, e por que não, de sua adaptação.

No entanto, ainda há uma camada mais profunda nesse caminho, afinal, a construção de significados permite não só o movimento de o espectador sair-se de si (do seu mundo real em que se encontra sentado na poltrona) para adentrar ao universo fílmico, e mais, vincular-se a determinado(s) personagem(ns) ao refletir sobre questões ideológicas externas, como, por exemplo, a própria realidade social em que vivem não apenas o personagem como também, e principalmente, esse mesmo espectador. E isso não deixa de ser, obviamente, um caminho fértil para o estabelecimento da crítica social dentro da linguagem cinematográfica, sem dúvida, uma de suas utilidades e funções e, por que não, deveres.

A narrativa de *A Hora da Estrela* é construída, diante de uma amostra que pretende refletir o todo, de modo a sugerir que, mesmo sendo a protagonista, Macabéa não tem a autoridade de conduzir o olhar, isto é, ela não move o processo de contar a própria história. Os planos e enquadramentos, bem como as demais formas fílmicas, confirmam essa nossa hipótese, afinal, nos momentos em que a personagem está acompanhada de um outro, é este outro quem conduz o olhar do espectador. Quando enquadrada ao lado de um outro personagem, a protagonista, de forma geral, é desfocada, escondida pela diminuição (ou ausência) de luz, ou mesmo colocada em segundo plano, ou a soma de tudo isso. O filme evidencia assim não só uma explícita relação de poder excludente, presente em todos os relacionamentos da personagem, como reforça e até amplia a crítica social presente na obra de Clarice Lispector. A crítica de que a nordestina, retirante, mulher, pobre, feia e ignorante, assim como os muitos brasileiros que ela simbolicamente representa, não tem voz na sociedade – urbana, caótica, cruel, machista e patriarcal – do mundo contemporâneo. E é penoso ver que muito pouco o mundo caminhou desde então.

Suzana Amaral se utiliza de sua observação do real (e de sua experiência como documentarista) para criar a sua obra, hoje vista como um inegável documento social e histórico,

além de artístico. A cineasta aborda a realidade quanto à temática – exclusão social, migração, miséria, pessoas destituídas de voz – e o faz de modo a permitir um olhar sensível (do espectador, da sociedade, do mundo) para justamente esse tipo de indivíduo, o invisível de cada esquina, excluídos e presentes em vários contextos sociais reais. O filme utiliza da autenticidade histórica, inclusive, presente na obra de Clarice, para fortalecer a sua narrativa e assim, por meio da representação, contribuir para uma construção de significado carregada de reflexões e capaz de provocar empatia e identificação em suas audiências, de modo que o público (que a tudo observa) se desloque de sua posição de mero “vedor” para a posição de um observador analítico e crítico, que, de fato, é capaz de sair de sua exterioridade e se colocar, por meio da projeção e identificação (num sentido freudiano mesmo), ao ponto de se posicionar no lugar da personagem Macabéa. E tudo isso é permitido pela leitura do texto verbal, de onde Clarice Lispector ressurgiu mais explicitamente, mas também, através do som, dos planos, enquadramentos, movimentos de câmera, além do posicionamento (de cena e de condição social) e dos olhares dos personagens. Todos esses elementos são pensados de modo a inserir o importante papel do espectador no processo de produção cinematográfica, enquanto técnica, enquanto ferramenta, enquanto mídia, enquanto arte.

Somos, portanto, colocados na posição de Macabéa, somos o *outsider*, o *gauche*, o deslocado, o invisível, o estranho. E os estranhos se reconhecem. O espectador se reconhece no personagem, se reconhece no diretor, se reconhece no texto do livro, mesmo quando o livro é levado ao cinema.

Enfim, os estranhos se atraem, tal como Drummond e Clarice Lispector, por exemplo, que mesmo não sendo amigos íntimos, se reconheciam. Por ocasião da morte dela, o poeta escreveu:

Clarice
 Veio de um mistério, partiu para outro
 Ficamos sem saber a essência do mistério.
 Ou o mistério não era essencial.
 Essencial era Clarice viajando nele.
 Era Clarice bulindo no fundo mais fundo
 onde a palavra parece encontrar
 sua razão de ser, e retratar o homem (...) (JORNAL DO BRASIL, 1977).

Tudo é um mistério, até mesmo o óbvio. Pessoalmente, posso dizer que o mundo também me é estranho, e, como diria Macabéa, ainda não me habituei. Afinal, com horror ainda me espanto diante das atrocidades mais comuns. Viver é isso. Somos os estrangeiros para além de nós mesmos, independentemente de onde quer que estejamos no mundo. A arte é o que nos salva. A literatura e o cinema, ainda bem, nos inspiram o caminho.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, João Batista. *A cineliteratura como comunicação literária e audiovisual: Lispector e Dourado sob o olhar de Suzana Amaral*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Sorocaba. Disponível em: < http://comunicacaoecultura.uniso.br/prod_discente/2010/pdf/Joao_Batista_Alvarenga.pdf >. Acesso em abr. 2014.
- ALVARENGA, Nilson Assunção; LIMA, Marília Xavier. *A “volta do real” e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em Caché e A Fita Branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum*. In: *Em Questão*. Porto Alegre. v. 16, n. 2, p. 267-281, jul/dez 2010.
- AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. In: *ALCEU*, v.8, n.15, jul 2007. Disponível em: < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf >. Acesso em jul 2015.
- AMARAL, Suzana. *A Hora da Estrela*, 1985. Brasil. Filme. Cor. 135min.
- ANDRADE, Sidney Vicente. *Outra era, outra arte: a literatura nos espaços de fluxo pós-modernos*. Campina Grande: UFPB, 2011. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/andrade-sidney-outra-era-outra-arte-a-literatura.pdf> >. Acesso em: 17 fev. 2014.
- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- AUGUSTO, Isabel Regina. A lição neo-realista: a breve história de um movimento de resistência e libertação do cinema hegemônico. In: *VII Encontro nacional de história da mídia*. Fortaleza, 2009. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/A%20Licao%20Neo-realista.pdf> >. Acesso em ago. 2014.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- BAENINGER, Rosana. *São Paulo e suas migrações no final do século 20*. São Paulo: Perspec. vol.19 n.3. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392005000300008>. Acesso em jun 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: *Estética da criação verbal*. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 307-335.
- BARRETTO, Anderson Gomes Paes; FIGUEIREDO, Carolina Dantas. A hora da estrela virtual: leitura, literatura, reapropriação e remix de Clarice Lispector nas redes sociais. In: *Revista Brasileira de História da Mídia*. vol.4, n.2, jul. 2015. Disponível em: < <http://www.unicentro.br/rbhm/ed08/dossie/09.pdf> >. Acesso em: jul. 2015.
- BARROS, Isabelle. Sem medo algum de ser Clarice Lispector. In: *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*. n.68. Recife, n. 68, p. 10-13, out. 2011.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Por um cinema impuro*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- BERGAN, Ronald. *Ismos: para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIETTE, Jean-Claude. *Qu'est-ce qu'un cinéaste?*. Paris: POL, 2001. Disponível em: <<http://www.pol-editeur.com/pdf/5579.pdf>>. Acesso em: out., 2015.
- BOORSTIN, Daniel J. From hero to celebrity: the human pseudo-event. In: MARSHALL, P. David (ed.), *The celebrity culture reader*. New York: Routledge, 2006. p. 72-90.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do Cinema - Volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2004.
- _____. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de No Tempo das Diligências. In: RAMOS, Fernão (org.) *Teoria contemporânea do Cinema - Volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2004. p. 229-249.
- BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema I: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Sena, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- CARLOS, Cássio Starling et al. *Coleção Folha Grandes Livros no Cinema*. São Paulo: Folha de São Paulo, vol. 4, 2013.
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. *A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault*. Londrina: Signum, 2008.
- COELHO, Luiz Antonio. O realismo na imagem construído pela minissérie da televisão britânica contemporânea. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- COSTA, Karine Lima, et al. Uma câmera na mão, uma ideia na cabeça: Glauber Rocha e o cinema novo na década de 1960. In: *Revista Historiador*, n. 3, ano 3. Dez. 2010. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/revistahistoriador/tres/gabriele.pdf>>. Acesso em nov. 2014.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012. 166p.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

- FRAIETTA, Eugênia. As ambiguidades do real. In: *O Popular*. 2013. Disponível em: < <http://www.opopular.com.br/editorias/magazine/as-ambiguidades-do-real-1.382796> >. Acesso em: jun 2015.
- FUKELMAN, Clarisse. Escrever estrelas (ora, direis). In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Prefácio Clarisse Fukelman. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 5-20.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- GINZBURG, Jaime. Clarice Lispector e a razão antagônica. In.: Rita Schmidt (org.) *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003.
- GIRON, Luís Antônio. Machado de Assis o antiufanista. In: *Época*. 2006. Disponível em: < <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR75287-6014,00.html> >. Acesso em jun 2015.
- GOMES, Wilson. Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.) *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, p. 93-125, 2004.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 6. Ed., 2011.
- GUIDIN, Marcia Ligia. *Roteiro de leitura: a hora da estrela de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 2002.
- GUROVITZ, Hélio. *A paixão por Clarice Lispector*. 2015. Disponível em: < <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/helio-gurovitz/noticia/2015/08/paixao-por-clarice-lispector.html> >. Acesso em ago 2015.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.
- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, v.1, 1996.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JUNIOR, Erly Milton Vieira; RIBEIRO, Leonardo Felipe Vieira. Uma solidão contemporânea: questões do cinema pós-moderno na cinegrafia de Sofia Coppola. In: *XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste* (Intercom), Universidade Federal do Espírito Santo, maio, 2014. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-0667-1.pdf> >. Acesso em: ago. 2014.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LANA, Lígia. O reconhecimento amoroso dos fãs: compreendendo as relações entre personagens da mídia e indivíduos comuns. In: *Comunicação e Cultura*, n. 12, 2011, p. 29-45. Disponível em: <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/02.-L%C3%ADgia-Lana.pdf> >. Acesso em: set. 2014.
- LÉVY, Pierre. *O Que é Virtual?*. Rio: Editora 34, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. *A hora da estrela*. 24 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

_____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOPES, Denilson. Do sublime à beleza. In: *Contracampo*. Niterói, n.10/11, p. 87-98, 2004. Disponível em: < <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/530/277>>. Acesso em: ago. 2014.

MANZO, Lícia; MONTEIRO, Teresa (Org.). *Clarice Lispector: outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MARTINS, Rodrigo. *Clarice Lispector é a mais citada no Twitter*. Disponível em: < <http://brasil.estadao.com.br/blogs/radar-pop/clarice-lispector-e-a-mais-citada-no-twitter/> >. Acesso em: set. 2014.

McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University, 1996. Disponível em: < http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84566.files/Required_readings/mcfarlane.pdf>. Acesso em: jun 2015.

METZ, Christian. Nós estamos no filme. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Vol. II – Necrose. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NOLASCO, Edgar César. Caldo de cultura: A hora da estrela e a vez de Clarice Lispector. In: CARLOS, Cássio Starling et al. *Coleção Folha Grandes Livros no Cinema*. São Paulo: Folha de São Paulo, vol. 4, 2013.

NUNES, Aparecida Maria. Clarice Lispector jornalista feminina. In: LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semio-pragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria contemporânea do Cinema - Volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2004.

OLIVEIRA, Ana Lucia M. *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

OLIVEIRA, Bruno Lima. *O retorno do autor na literatura contemporânea*. 2010. Disponível em: < http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt16_artigo_5.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2014.

PAULA, Breno Rodrigues. O efeito de realidade no cinema. In: *Travessa Cinematográfica*. 2012. Disponível em: < <http://www.travessacinematografica.com.br/2012/11/o-efeito-de-realidade-no-cinema.html>>. Acesso em jun. 2015.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PINHEIRO, Amilton. A nova hora de Marcélia Cartaxo. In: Estadão. 2014. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,a-nova-hora-de-marcelia-cartaxo,1593054> >. Acesso em: jan 2015.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRYSTHON, Angela. *O real e o banal no cinema pernambucano contemporâneo*. 2013. Disponível em: < http://www.asaeca.org/aactas/prysthon_angela.pdf >. Acesso em jun. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito da realidade e a política da ficção. In: *Novos estudos*. CEBRAP. São Paulo, n.86, p.75-99, mar. 2010. Disponível em: < <http://novosestudos.uol.com.br/v1/contents/view/1374>>. Acesso em: out. 2014.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SALVO, Fernanda. A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada: uma pequena viagem à Avenida Brasília Formosa de Gabriel Mascaro. In: *Lumina*. v. 5, n. 1. jun 2011. Disponível em: < <http://www.lumina.jor.br/index.php/lumina/article/view/197/195> >. Acesso em jun 2014.

SANTOS, Marcelo Moreira. *A poética de Alfred Hitchcock: sobre suspense, tapeçaria e geometria*. 2015. Disponível em: < <http://poeticadocinema.blogspot.com.br/2015/01/a-poetica-de-alfred-hitchcock-sobre.html> >. Acesso em set. 2015.

SANTOS, Rogério. Editorial: fãs e celebridades. In: *Comunicação e cultura*, n. 12, 2011. Disponível em: < <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/00.-%C3%ADndice-resumos-editorial3.pdf> >. Acesso em Set. 2015.

SCHNEIDER, Castilho Francisco. O estatuto de misérias no grande sertão. In: *Catedra Iberoamericana*, n. 10, 2007. Disponível em: < http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/fundacioCatedraIberoamericana/index/assoc/francisc/o_schnei.dir/francisco_schneider.pdf >. Acesso em jun 2015.

SÊGA, Rafael Augustus. O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. In: *Anos 90*, Porto Alegre, n. 13, 2000. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/13/13art8.pdf> >. Acesso em: ago, 2015.

SILVA, Aline Cristine Xavier da. *Figurações da realidade na literatura e no cinema brasileiro contemporâneos*. Tese de Doutorado – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009. 162p.

SILVA, Juremir Machado. *Erico Verissimo e o regime militar*. 2012. Disponível em: < <http://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/?p=3255> >. Acesso em jun 2015.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In: RAMOS, Fernão (org.) *Teoria contemporânea do Cinema - Volume II: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Senac, 2004.

SPERANZA, Graciela. Por un realismo idiota. In: *Otra parte: revista de letras y artes*, Nº 8, 2006.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TELES, Ana Carolina Sá. Sujeito deslocado em alteridade em A Hora da Estrela, de Clarice Lispector. In: *Línguas e Letras*. Unioeste, v. 14, n. 27, 2013. Disponível em: < <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/7749> >. Acesso em: set. 2015.

- TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gamática e interação*. São Paulo: Cortez, 2000.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.
- UZUNIAM, Armenio. *Introdução à Biologia*. São Paulo: Anglo, 1991.
- WALTON, Kendall. Sobre imagens e fotografias: resposta a algumas objeções. In: RAMOS, Fernão (org.) *Teoria contemporânea do Cinema - Volume II: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2004.
- WILSON, Colin. *O outsider*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: CosacNaify, 2011.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- _____. *Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. In: *ALEA*, vol. 10, n. 1, 2008. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2008000100006&script=sci_arttext >. Acesso em: ago, 2015.