



Universidade de Brasília – UnB
Faculdade de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

WASHINGTON LUÍS ANDRADE DE ARAÚJO

MACABÉA VAI AO CINEMA
A Hora da Estrela e a Travessia
da Linguagem Literária Para a Cinematográfica

Brasília-DF
2008

WASHINGTON LUÍS ANDRADE DE ARAÚJO

MACABÉA VAI AO CINEMA
A Hora da Estrela e a Travessia
da Linguagem Literária Para a Cinematográfica

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linha de Pesquisa “Imagem e Som” como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Susana M. Dobal Jordan

Brasília-DF
2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

WASHINGTON LUÍS ANDRADE DE ARAÚJO

Dissertação:

“MACABÉA VAI AO CINEMA: A Hora da Estrela e a Travessia da Linguagem Literária para a Cinematográfica”

Trabalho apresentado Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, e defendido sob avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Orientador: Prof^ª Dr^ª Susana M. Dobal Jordan

Prof^ª Dr^ª Tânia Montoro

Prof^ª Dr^ª André Luís Gomes

*Esta [...] é uma história em technicolor para ter algum luxo,
por Deus, que eu também preciso.*
Clarice Lispector

*[...] vivia em câmara leeenta, lebre puuuuulando no aaaar,
sobre os oooooiteiros.*
Clarice Lispector

Eu só existo no diálogo.
Clarice Lispector

*As palavras me antecedem e me ultrapassam,
elas me tentam e me modificam,
e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão
ditas sem eu as ter dito. Ou pelo menos não era apenas isso.
Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios
que não posso me resignar a seguir um fio só;
meu enredamento vem de que uma história é feita
de muitas histórias. E nem todas posso contar.*
Clarice Lispector

*Basta silenciar para só enxergar, abaixo de todas as
Realidades, a única irredutível, a existência.*
Clarice Lispector

Dedico

à miríade de problemas que, sempre que surgiam, deixavam-me atônito, perplexo, e não raras vezes, confuso; mas, ao final da jornada, compreendi – infelizmente a duras penas – que qualquer evolução acadêmica depende destes problemas que, uma vez colocados de forma adequada e oportuna, tornam possível o progresso científico.

Agradeço

*a todos que compreenderam os meus muitos
“avanços e resistências” nesse longo e, muitas vezes árduo,
percurso acadêmico.*

RESUMO

Este trabalho busca ser um ponto de convergência entre duas linguagens de arte. Uma, resultante da cultura escrita e do texto personalíssimo de Clarice Lispector – *A Hora da Estrela*, romance de 1977. Outra, produto da cultura da imagem e do som, qual seja, a arte cinematográfica – a transposição criativa homônima da obra literária para o cinema, dirigida por Suzana Amaral, em 1985. A dissertação está embasada no conceito de Tradução desenvolvido por Walter Benjamin e por diversos outros teóricos como André Bazin, Randal Johnson e Ismail Xavier, dentre outros, cada um abordando diferentes ângulos de um mesmo problema e, no todo, apontando para a singularidade e especificidade de cada linguagem e de como estas podem convergir para dizer a vida, o ser humano, a criação, a sociedade. A questão de re-significação de uma linguagem em outra, preservando-se sempre o ato criativo será vista pela representação da quase-não-personagem, quase-invisível e sem substância, Macabéa, tornada visível no filme, protagonista de uma e de outra obra e que carrega consigo aquela imagem matricial e nuclear da qual irrompem outras imagens. O trabalho percorre a personagem Macabéa que brota do texto literário e alcança movimento, corporeidade e presença nas imagens abarcadas pelo filme, se encontrando na franzina atriz paraibana, Marcélia Cartaxo, que personificou Macabéa no filme. Percorreu-se uma longa travessia da literatura ao cinema onde uma linguagem enriquece e completa a outra, sem que nenhuma possa ser tratada como secundária, mas sim, como fios condutores da arte que fascina legiões de leitores e espectadores.

Palavras-Chave: Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, Suzana Amaral, Cinema, Transposição.

ABSTRACT

*This work searches to be a convergence point between two languages of art. One, resultant of the written culture and the exclusive text of Clarice Lispector - *The Hour of the Star* (*A Hora da Estrela*), romance of 1977. Another one, product of the culture, the image and the sound, which is, the cinematographic art – the homonym creative transposition of the literary composition for the cinema, directed for Suzana Amaral, in 1985. The essay is based in the concept of Translation developed for Walter Benjamin and other theoreticians as Andre Bazin, Randal Johnson and Ismail Xavier, among others, each one approaching different angles of one exactly problem and, in all, pointing with respect to the singularity and specificity of each language and how they can converge to say the life, the human being, the creation, the society. The question of re-meaning of a language in another one, preserving always the creative act will be seen by the representation of the almost-not-personage, almost-invisible and without substance, Macabéa, become visible in the film, protagonist of one and another literary work and that which carries with it that metrical and nuclear image of which there are other images. The work covers the Macabéa personage who sprouts of the literary text and reaches movement, and presence in the images accumulated for the film, if finding in the fragile paraibana actress, Marcélia Cartaxo, that impersonated Macabéa in the film. A long passage of literature to the cinema was covered where a language enriches and complete to another one, without none can be treated as secondary, but yes, as wires conductors of the art that fascinates legions of readers and spectators.*

Keyword: Clarice Lispector, the Hour of the Star, Suzana Amaral, Cinema, Transposition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A HORA DA LITERATURA NO CINEMA	12
2. A HORA DE CLARICE.....	25
3. A HORA DA LINGUAGEM	32
4. A HORA DA ADAPTAÇÃO	39
4.1 O Roteiro Escrito.....	52
4.2 Aspectos Cinematográficos da Adaptação.....	55
4.2.1 Elementos	55
4.2.2 O Espaço	61
4.2.3 Personagens	63
5. A HORA DA ESTRELA: O FILME.....	74
6. A HORA DE MACABÉA	77
7. A HORA DE SUZANA AMARAL.....	83
8. A HORA DA CRÍTICA.....	92
9. A HORA DOS CRÉDITOS E DOS PRÊMIOS.....	94
CONCLUSÕES	96
BIBLIOGRAFIA.....	101
ANEXO 1 – DESCRIÇÃO DAS SEQÜÊNCIAS.....	106
ANEXO 2 – ENTREVISTA COM SUZANA AMARAL.....	116
ANEXO 3 – CARTAZ DO FILME “ A HORA DA ESTRELA ”	123
ANEXO 4 – REPERCUSSÃO DA CRÍTICA NA MÍDIA.....	125

INTRODUÇÃO

A adaptação do romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, para o cinema suprimiu um elemento fundamental da obra original, um personagem essencial para a caracterização da obra como um romance moderno, ou seja, o narrador que tem papel importante nessa obra de Clarice Lispector. Em princípio, pareceria que a diretora Suzana Amaral optou por colocar o seu filme dentro da tradição do romance clássico e do cinema tradicional que lhe é correspondente. No entanto, a ênfase no enredo do romance privilegiou a personagem cuja existência tem bastante afinidade com o anti-herói, também presente no romance moderno. Dessa forma, o problema da adaptação da literatura para o cinema coloca-se de maneira mais complexa do que a mera simplificação da obra original.

Esta pesquisa abordará a questão da adaptação de obras literárias para a linguagem cinematográfica, com foco na transposição de *A Hora da Estrela* para o cinema.

Buscar-se-á abordar os seguintes tópicos:

1. A hora de Clarice – em que serão transmitidos dados biográficos da autora e sua importância na moderna literatura brasileira do século XX.
2. A hora da linguagem – analisando dois aspectos principais (1) a linguagem singular de Clarice Lispector, seu hermetismo e seu viés de texto psicológico, intimista, introvertido e ao mesmo tempo, que goza de grande receptividade do público leitor e (2) a habilidade da cineasta Suzana Amaral que levou ao cinema *A Hora da Estrela* (1985), percorrendo um longo percurso entre as duas linguagens, a literária e cinematográfica e, também, abordando questões relativas ao romance clássico x romance moderno;
3. A hora da adaptação – considerando, entre outros, a abordagem de Robert Stam sobre adaptações de romances para o cinema e também os caminhos de Suzana Amaral ao optar por obliterar o narrador da obra literária – o personagem Rodrigo S.M. –, em sua passagem para a obra cinematográfica;
4. A hora de Macabéa – analisando a questão do anti-herói no cinema brasileiro, tendo como pano de fundo *Macunaíma* (1969), filme de Joaquim Pedro de Andrade inspirado na obra homônima de Mário de Andrade e *Vidas Secas* (1938), filme de Nelson Pereira dos Santos inspirado na obra homônima de

Graciliano Ramos, e a forma como o Brasil vem se revelando através do olhar cinematográfico com suas profundas e históricas desigualdades regionais e sociais.

5. A hora de Suzana Amaral – será apresentada a obra da cineasta ressaltando as características que ela forneceu ao filme *A Hora da Estrela*;
6. A hora da crítica – no qual serão apresentadas algumas críticas ao filme *A Hora da Estrela* que foram divulgadas pela mídia;
7. A hora dos créditos – apresentará os atores, a direção, a ficha técnica do filme, bem como os prêmios recebidos.

Pretende-se discorrer sobre os processos de adaptação de *A Hora da Estrela* por Suzana Amaral, e responder a questões como:

- O que foi levado em consideração em seu olhar cinematográfico? Por que a figura do narrador foi deixada de lado?
- Como foi suprida essa que poderia ter sido uma lacuna no filme?
- A cineasta conseguiu que, na tela, *A Hora da Estrela* ressignificasse o que a obra representa no panorama da literatura brasileira?
- Como o cinema brasileiro tem abordado os personagens que se encaixam no perfil do anti-herói?
- Em se tratando de um filme de 1985, quando o Brasil dava passos firmes rumo a redemocratização, e além de ter lançado novos atores e atrizes, tendo conquistado diversos prêmios em festivais de cinema no Brasil e no exterior, teria sido este um prenúncio do que se convencionou chamar de “a retomada do cinema brasileiro”, a partir de 1994?

1. A HORA DA LITERATURA NO CINEMA

Se a obra original escrita deu origem a uma outra – a fílmica – isto remete a duas linguagens e o intervalo entre as duas, que é chamado de *tradução*. Trazendo ao trabalho o conceito de *tradutibilidade*¹ que Walter Benjamin aplicou à sua teoria da linguagem, pode-se dizer que há em toda tradução o desejo de dizer a "língua pura" ou a língua original². Por isso, residiria em toda tradução uma função angelical: de portadora ou mensageira do original.

Tradução é a arte do desejo – desejo de alcançar a obra perfeita e acabada, que recriasse, não a língua primeira, a “língua Adâmica”³, mas criasse a compreensão na multiplicidade mesma das línguas, talvez como a promessa em Pentecostes⁴. A tradução é, sempre antes, a tentativa de traduzir a língua muda da natureza e dos objetos – seus sons e seus silêncios – para a língua humana, sonora e articulada.

Nesse sentido, a tradução é também a capacidade humana de dizer não à morte. George Steiner, em *Après Babel*, aponta, na multiplicidade aparentemente anárquica das línguas, a força criativa humana de conceber mundos e sonhos e fazer sobreviver a espécie. Diz Steiner: "Nós duramos. Nós duramos criativamente em razão de nossa imperativa capacidade de dizer "não" à realidade, de construir as ficções de alteridade, de um "outro" sonho querido e esperado que possa habitar nossa consciência" (STEINER, p. 19). É essa utopia messiânica que impulsiona toda tradução.

Assim, ao transportar a obra original para uma outra gramática, tentará o tradutor preencher o penoso intervalo entre as línguas. É refletindo sobre o lugar da passagem, de

¹ GAGNEBIN, J.M. Origem, Original, Tradução. In: BENJAMIN, Walter. História e Narração, p. 24.

² A tradução, como a filosofia, não tem Musa (...). E no entanto, se ela não tem Musa, poder-se-ia dizer que tem um Anjo. De fato, no entender do próprio W. Benjamin, cabe à tradução uma função angelical, de portadora, de mensageira (compreendida esta na acepção etimológica do termo grego *angelus*, do hebraico *mal'akh*): a tradução anuncia, para a língua do original, a miragem mallarmaica da língua pura; ela é mesmo, para o original, a única possibilidade de entrevi são dessa língua pura.", em H. Campos, *Transluciferação Mefistofáustica*, em Deus e o Diabo no Fausto de Goethe, p. 179.

³ Em: A Torre de Babel, Gênesis (1 1:1-9), A Bíblia de Jerusalém, p.45.

⁴ “Tendo-se completado o dia de Pentecostes, estavam todos reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um ruído como o agitar-se de um vendaval impetuoso, que encheu toda a casa onde se encontravam. Apareceram-lhes, então, línguas como de fogo, que se repartiam e que pousaram sobre cada um deles. E todos ficaram repletos do Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia se exprimissem. Achavam-se então em Jerusalém judeus piedosos, vindos de todas as nações que há debaixo do céu. Com o ruído que se produziu a multidão acorreu e ficou perplexa, pois cada qual os ouvia falar em seu próprio idioma. Estupefatos e surpresos, diziam: "Não são, acaso, galileus todos esses que estão falando? Como é, pois, que os ouvimos falar, cada um de nós, no próprio idioma em que nascemos. Partos, medos e Líbia próximas de Cirene; romanos que aqui residem; tanto judeus como prosélitos, cretenses e árabes, nós os ouvimos apregoar em nossas próprias línguas as maravilhas elamitas; habitantes da Mesopotâmia, da Judéia e da Capadócia, do Ponto e da Ásia, da Frígia e da Panfília, do Egito e das regiões da de Deus!"(Atos 2:1-11, A Bíblia de Jerusalém, p. 2048/9).

tradução, sempre desenrolada na interioridade do tradutor, que se pode chegar mais próximos da originalidade da obra. E o selo da origem na obra, sua autenticidade terá de ser reconhecida e descoberta pelo tradutor. No entanto, é necessário que se diga, aproximar-se do verdadeiro sentido da obra não significa garantir um sentido último ou absoluto a ela. Há sempre um quase cobrindo o espaço onde, na tradução, a obra silencia e fala, pois o originário, assim diz Benjamin, "não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado" (BENJAMIN, 1984, p. 68).

Se a tradução é um trabalho de interpretação da obra original o desejo de recriar a obra perfeita, na outra linguagem, existirá junto com o irresignável sentimento dessa impossibilidade:

O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa, significa: põe a cristalografia em reebulição de lava (CAMPOS, 1981, p. 181).

Em teorias formuladas por Benjamin, nos deparamos com a noção de intervalo entre as línguas, esse não lugar em que pontos de origem esparsos da obra podem ser tocados. A tradução, assim vista, não se reduz apenas a noções lingüísticas. Para o lingüista Jakobson, quando se refere à interpretação dos signos verbais por meio de outro sistema não-verbal, o tradutor pratica uma forma de Discurso Direto, criando uma equivalência entre as línguas (JAKOBSON, 1971, 65).

O Discurso Direto, dito por Jakobson, levará o tradutor a produzir equivalência de discursos – como se fosse um narrador que reproduzisse as palavras de seu personagem (*ele/a* – o texto original – *diz/disse*). Nesse Discurso Direto, pode não ocorrer o mergulho na coisa a ser traduzida, proposto por Benjamin, e o tradutor, movido por um processo dedutivo, apropria-se da obra "apressadamente, como um ladrão se apropria de bens alheios" (BENJAMIN, 1984, 67). Se fosse usada uma categoria lingüística para dizer do mergulho na obra, poder-se-ia afirmar que não seria o Discurso Direto praticado na tradução, mas o Discurso Indireto Livre.

Pasolini, em seu ensaio sobre Discurso Indireto Livre, diz que um narrador/autor ao traduzir um personagem em Discurso Indireto Livre, não realiza apenas uma proposição

subjetiva, mas torna concreta e expressa a existência de outras realidades diferentes das suas, pois o Discurso Indireto Livre requer que se reviva o discurso particular que expressa um pensamento e uma experiência de vida. E reviver o discurso particular de alguém ou de um personagem é uma experiência diferente daquela que cria ‘uma analogia substancial relativa à sua própria experiência’ (PASOLINI, 1982). Reproduzir, através do personagem, suas próprias experiências, coisa que Pasolini atribui ao escritor burguês que só compreende o mundo à sua imagem e semelhança, fazer isto significa, sim, não “saber reconhecer outras experiências vitais que não sejam a sua” (PASOLINI, 1982).

Para praticar o Discurso Indireto Livre, ou mergulhar na alma daquilo de que se fala é preciso, antes, saber reconhecer, continua Pasolini, dando um exemplo contundente, "a solução de continuidade" que existe entre um comissário de polícia e um carrasco de campo de extermínio. Isto quer dizer que, percebida essa "solução de continuidade" entre os seres do mundo, o comissário é posto em espelho com carrasco de campo de extermínio. O que revela um e outro e as semelhanças entre ambos, embora os atos do comissário de polícia possam estar custodiados e camuflados pelos emblemas institucionais da ordem judicial aceitos socialmente, fato que inocenta seus atos muito mais que os do carrasco. Esse exemplo nos fala de outro modo, indireto e livre, de ver as coisas do mundo e a relação entre elas. O autor/narrador, em Discurso Indireto Livre, não revela apenas o personagem, mas com ele emergem toda a sociedade e suas contradições.

O texto de Pasolini não trata da questão da adaptação/tradução entre linguagens diferentes, porém é sugestivo para levantar questões pertinentes a esse caso. No entanto, a marca de originalidade da obra – centelha que brilha e rebrilha por instantes aos olhos do tradutor – será apanhada nesse mergulho libertário do tradutor.

O autor/narrador de *A Hora da Estrela* interpela o leitor, como se o provocasse a sair de seu mundo estabilizado e empreender o mergulho em sua personagem:

Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faço aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia. Bem sei que é assustador sair de si mesmo, mas tudo o que é novo assusta (AHE, p. 38).

Percebe-se, assim, quão delicado e complexo é o trabalho de tradução, sobretudo da tradução de uma obra literária para a tela. G. Betton, a esse respeito, nos diz que:

O cineasta pode se contentar em inspirar-se na história literária e segui-la passo a passo: "ele reproduz o equilíbrio e os centros de interesse do original" (Karel Reisz) [...]. Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível. Em primeiro lugar porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores. Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver e não para se imaginar gradualmente (BETTON, 1987, p. 115-6).

Dessa forma, entende-se que a reprodução fiel é muito difícil de se conseguir, visto que na linguagem cinematográfica as imagens são dadas ao espectador, enquanto o livro apenas instiga a se pensar na imagem, que é visualizada por cada leitor de forma subjetiva. Nesse sentido, Epstein elucida a diferença entre a linguagem cinematográfica e a fílmica:

[...] É porque permanece sempre concreta, de maneira precisa que a imagem cinematográfica se presta pouco à esquematização que permitiria uma classificação rigorosa, necessária a uma arquitetura lógica e um pouco complicada. Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto. Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes que essa evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos (EPSTEIN *apud* XAVIER, 2008, p. 294).

E completa:

A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio. A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através de operações intelectuais, que interpretam e reúne, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma seqüência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção (EPSTEIN *apud* XAVIER, 2008, p. 294).

Suzana Amaral, em entrevista, a respeito de sua primeira experiência com longa metragem, em *A Hora da Estrela*, diz:

Eu tinha um professor que me dizia: "Quando vocês forem procurar livro para adaptar, vocês devem passar pela estante, ou pela livraria e escolherem o livro mais fininho. Não peguem livro grosso, porque é muito difícil, a partir de um livro grosso, você fazer uma adaptação. É mais fácil você adaptar um livro fininho, ou seja, você criar uma nova estória a partir daquela estória." [...] No caso de adaptações, acho que quando você faz a adaptação de um livro, você pode mudar os fatos, porém não pode mudar o espírito da obra – vamos dizer, a alma, a espinha dorsal da coisa. No meu caso, a minha preocupação era ser fiel a essa alma da obra. A Clarice diz assim:

"o que me importa não são as palavras, é o sussurro por trás das palavras". Isso está no livro, essa foi a minha preocupação básica na hora de filmar, na hora de encenar⁵.

Considerando a situação de oralidade da entrevista, que desculpa a quase leviandade do argumento do "livro fininho", ao se pensar na tradução que A. Kurozawa, em 1951, realizou para *O Idiota* (F. M. Dostoievski), pode-se verificar o peso de verdade que a afirmação tem para certas produções. Contar em imagens do cinema a caudalosa história – "um livro grosso" – do príncipe Michkin, personagem situado no limiar entre humano e divino, em que uma profusão de fatos e digressões narrativas, somadas ao desmedido desejo de inteireza artística verbal de Dostoievski, torna-se um desafio que Kurozawa quis enfrentar.

O resultado foi uma primeira versão para o cinema, fiel aos acontecimentos do romance, sim, porém com duração de 4h30 – tempo demasiado extenso para uma produção que deve adaptar-se às leis de mercado e ser fruída, dentro da sala de exibição, em tempo contínuo, diferente do livro que pode ser consumido aos poucos, em diferentes espaços, com interrupções durante a leitura. Essas 4h30, em uma produção que tem o ritmo lento como marca de significação, foi considerada inadequada para ir a público. Foi, então, reduzida para 2h46min, em uma nova montagem, alteração que fez dessa versão final uma narrativa não muito bem sucedida, com cenas e seqüências nem sempre bem amarradas. Kurozawa, em *Relato Autobiográfico*, refere-se ligeiramente à produção de *O Idiota* como uma memória de tristeza:

Depois de *Rashomon*, fiz um filme baseado na obra de Dostoievski, *O Idiota* [...] Era *Hakuchi* (*O Idiota*, 1951), para a companhia *Shochiku*. Esse *O Idiota* foi uma ruína. Confrontei-me diretamente com a direção do estúdio. Quando as críticas surgiram, pareceram refletir a atitude da companhia para comigo, como um espelho; sem exceção elas foram sarcásticas. Na esteira desse desastre, a *Daiei* retirou sua proposta para que eu fizesse um novo filme (KUROSAWA, 1993, p. 271).

O que salvou Kurozawa de ter de "beber café requentado", por algum tempo, como ele mesmo diz, foi seu outro filme *Rashomon* ter ganho o prêmio Leão de Ouro, no Festival Internacional de Veneza, nesse mesmo ano.

Grandes autores atraem grandes cineastas. Deleuze referindo-se à semelhança que existe entre os personagens de Kurozawa e de Dostoievski diz: "se Kurosawa pode adaptar Dostoievski, é pelo menos porque pode dizer: 'temos um assunto em comum, um problema comum'". Tal como os personagens de Dostoievski, os de Kurozawa

⁵ Entrevista a Luiz Adelmo Fernandes Manzano, "A Hora da Estrela", em *Revista de Comunicação e Artes*, no. 25, jan/jul, 1991, p.17/19.

São perpetuamente vítimas da urgência e, ao mesmo tempo em que eles são vítimas dessas urgências, que são questões de vida ou morte, eles sabem que há uma questão ainda mais urgente, embora não saibam qual. E é isso que os paralisa. [...] É a fórmula de O Idiota⁶.

Mesmo existindo este parentesco criador entre os autores, a tradução pode não tanger a obra original, como ocorre com o filme de Kurozawa. Nas palavras de G. Betton:

Quando a narração cinematográfica se coloca sob a forma de um espetáculo, de uma representação, de uma introdução a tudo o que é abstrato, "interior", "conteúdo latente" ou subjetivo, ela coloca imediatamente graves problemas: o filme não pode sugerir ou revelar temperamentos e provocar imagens mentais, senão por uma relação de imagens e pela palavra. [...] É possível perceber toda dificuldade, talvez impossibilidade de transpor para a tela uma obra literária eminentemente psicológica. Podemos explicar assim os fracassos das tentativas de transposição cinematográficas de inúmeras obras (*Os Miseráveis*, *Crime e Castigo*) e a quase impossibilidade de colocar heróis stendhalianos ou balzaquianos na tela (BETTON, 1987, p. 116).

Orson Welles irritava-se com a opinião negativa que Peter Bogdanovich tinha de *O Processo* (1962), filme baseado na obra de Kafka. Ora Welles diz, para o entrevistador, também não ter gostado do filme, ora diz ter querido fazer uma comédia negra, que foi mais bem entendida pelos espectadores que nunca leram Kafka do que pelos intelectuais críticos (WELLES e BOGDANOVICH, p.334-42). Esse fato retrata a dificuldade em se traduzir uma obra psicológica, pois a visão do autor interfere diretamente sobre a obra, oferecendo-lhe características peculiares.

Porém nem só em obras extensas se inspira o cinema. Essas palavras pessimistas, quanto à adaptação de obras literárias ao cinema, precisam ser relativizadas. Procuo lembrar de um filme que conseguiu traduzir para a linguagem do cinema a densidade poética da obra original. Vem à mente os cinco contos de L. Pirandello que formaram o filme *Kaos* (1984): *Mal da Lua*; *O Outro Filho*; *A Bilha*; *Réquiem*; *Colóquio com a mãe* – dirigido pelos irmãos Paolo e Vittorio Taviani, contos esses que mais tarde foram reunidos em livro: *Kaos e Outros Contos Sicilianos*, pela editora Nova Alexandria, em 1994.

Lembrar-se-á, então, que a tradução de uma obra literária à tela necessita, o mais possível tocar os pontos de origem da obra, para realizar a sua narrativa dentro da compressão temporal que o cinema dita. E isto ocorre no difícil intervalo de tradução que ligará para sempre a obra escrita às imagens que se movimentam na tela. Esse *lugar-quase* de imersão, na tradução, abole qualquer hierarquização das linguagens. O fato de uma tradição de escrita ter se firmado na cultura não pode e não deve situar a literatura em posição de primazia, neste

⁶ Em artigo de G. Deleuze, "O Ato de Criação" – Suplemento Mais!, Folha de S. Paulo, 27/06/99, p. 5.

momento, ou "tomar a escrita como critério absoluto em uma comparação que definiria a imagem como um substituto mais ou menos imperfeito"⁷.

Carrega-se uma tradição de escrita, sim, porém reconhece-se, cada vez mais nitidamente, uma civilização de imagem⁸. E nesse processo cultural destacam-se as imagens-sons em movimento produzidos pelo cinema.

O ensaio de Benjamin sobre a criação da fotografia nos fala dessa invasão do mundo, pelas imagens técnicas. Reconhecendo a importância das reproduções técnicas e as mudanças que essas formas de captação de imagens engendrariam, encerra o texto, reproduzindo a fala de outrem sobre o analfabeto do futuro: "o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever e sim quem não sabe fotografar" (BENJAMIN, 1986, p.107).

Há uma tradição da escrita, porém, não é menos verdade que já se tem formada uma memória de imagens-sons-movimentos, produzidas pelo cinema. Poderá o cinema, em tempos de silêncio de experiências arcaicas narrativas que passam de boca a boca⁹, ser o guardião da memória de imagens fílmicas, passadas de olho a olho, que torna o ausente, presente, através de suas imagens em movimento? Imagens fantásticas, que "ligam tudo a todos, convertendo todos a essa espécie de religião cultural ao mesmo tempo que subverte a religião dos nacionalismos e dos regionalismos" (ALMEIDA, 1994, p. 29). Nesse sentido, Epstein explica a influência cinematográfica:

Rival da leitura, o espetáculo cinematográfico é seguramente capaz de suplantá-la em influência. Ele se dirige a uma platéia que pode ser mais numerosa e diversificada do que um público de leitores, pois não exclui nem os semiletrados nem os analfabetos: não se limita aos usuários de certos idiomas e dialetos; compreende até mesmo os mudos e os surdos; dispensa tradutores e não precisa temer seus contra-sensos; e, finalmente, porque esta platéia sente-se respeitada na fraqueza ou na preguiça intelectual de sua imensa maioria. E como o ensinamento do filme vai direto ao coração, não dando tempo nem oportunidade à crítica de censurá-lo previamente, esta aquisição transforma-se imediatamente em paixão, potencial que exige apenas a elaboração, a descarga em atos semelhantes aos do espetáculo do qual foi tirado. Assim sendo, o cinema parece poder transformar-se – se já não o fez – no instrumento de uma propaganda mais eficaz que a da coisa Impressa (EPSTEIN *apud* XAVIER, 2008, p. 296).

Cinema é, então, uma linguagem que reproduz de forma direta e física os objetos da realidade, o que o liga ao padrão oral de significação. Parece importante, aqui, estabelecer a

⁷ Palavras de Pasolini a Gidéon Bachmann, reproduzidas na introdução (por H.Joubert-Laurencin) ao *Ecrits Sur le Cinema*, p. 55.

⁸ A esse respeito, ver o estudo de J.M. Clerc, *Littérature et Cinema*.

⁹ A esse respeito ver o ensaio de W. Benjamin, *O Narrador-considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, em *Obras Escolhidas I*, p. 197/221.

distinção entre cinema e filme, feita por Pasolini, aproveitando-se do conceito lingüístico saussuriano de *langue* e *parole* (língua e fala), embora a maioria das vezes utilize-se um e outro indiscriminadamente. Tal qual a língua, o cinema é uma abstração, um objeto de estudo, que se concretiza a partir de um código, de uma gramática e de um pacto social (PASOLINI, 1982).

Do mesmo modo que o ato concreto e vivo da *langue* – a *parole* – é quem faz a língua vigorar, o cinema não existiria sem o filme – cinema só passa a ser filme, quando intervém a montagem.

Cinema é linguagem "vista e ouvida no seu acontecer", portanto é sempre presente. Se o advento da escrita nos forçou a conhecer a oralidade da linguagem verbal, com o advento do cinema pudemos tomar conhecimento do real. Real que é realidade apresentada na contigüidade de imagens-sons que acumulam significados na sucessão temporal em que se passam¹⁰. "É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar história" (COSTA, p.27).

Línguas escrito-faladas são traduções de uma *Linguagem da Realidade*, que segundo Pasolini, expressa os objetos da realidade:

Este carvalho que tenho diante de mim, não é o "significado" do signo escrito-falado "carvalho": não, este carvalho, fisicamente aqui perante os meus sentidos, é ele próprio um signo: um signo por certo que não escrito-falado, mas icónico-vivo. Ou como se queira dizer de outro modo [...] quando eu digo "carvalho" regrido à estrutura primeira da linguagem, que é a Linguagem da Realidade, para depois avançar no campo da imaginação outra-minha, até ao ponto onde o carvalho "signo da Linguagem da Realidade" se reconstitui como presença física evocada (ou recordada). O processo é o seguinte: carvalho como signo da Linguagem da Realidade – "carvalho" como signo escrito-falado que o traduz carvalho como signo da Linguagem da Realidade imaginada. As línguas escrito-faladas são traduções por evocação; as línguas audiovisuais (cinema) são traduções por reprodução (PASOLINI, 1982, p. 218-19).

Na literatura, as figuras estilísticas são um ato lingüístico. No cinema, dois atos concomitantes e suplementares entram na produção da imagem cinematográfica: junto com tudo que se expõe à filmagem, há a máquina que os filma e o operador que a manobra. Ao se relacionar essas operações com termos da gramática da língua escrito-falada tem-se que

A escolha do tipo, da face, das roupas, dos lugares, das luzes são elementos isolados: léxicos. São substantivos, adjetivos, advérbios, locuções. Enquanto a escolha dos movimentos da máquina, do enquadramento etc. São a verdadeira sintaxe: a reunião

¹⁰ A esse respeito ver ALMEIDA, M J. de. *Imagens e Sons - A Nova Cultura Oral*, p. 7-12.

rítmica de vários elementos lexicais isolados em uma frase (PASOLINI, 1982, p. 58).

Linguagens convergentes, cinema e literatura são escritas do viver urbano, contemporâneo¹¹ e se influenciam mutuamente. Obviamente, ao se falar em arte literária narrativa refere-se aqui à escrita – anterior ao cinema e com séculos de elaboração estilística. Interessante aqui é notar o caminho inverso: a estética do cinema, aos poucos, invadindo e interagindo na estética literária. Pasolini, autor de obras literárias e cinematográficas, reconhece em sua literatura, o modo de criação do cinema:

Minha paixão pelo cinema está intimamente ligada à minha formação, a tal ponto que, quando releio hoje certas obras literárias minhas produzidas bem antes de meu primeiro filme, elas me parecem ter sido escritas com a descrição dos travellings, seqüências etc¹².

A partir dos anos 20, uma crítica especializada composta por pessoas que fazem literatura começa a se pronunciar sobre as polêmicas influências da nova arte. Jean Epstein já em 1921 constata: "A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura"¹³. Se o cinema muitas vezes foi considerado por alguns "um divertimento de ilhotas, passatempo de iletrado"¹⁴, ou expressão de recusa da lógica cartesiana é, por outros, reconhecido como um novo realismo estético "capaz de engendrar formas originais e sobretudo ritmos próprios de traduzir a civilização contemporânea"¹⁵.

Pode-se aproximar literatura e cinema através de palavras pronunciadas *sobre* as duas artes. O que tem sido proposto até aqui. Mas podemos também buscar essa aproximação, de uma forma indireta, observando a influência do fazer cinematográfico sobre o fazer literário. Observando, ainda, uma memória fílmica presente no tecido narrativo. O romance que nos serve de guia é o de Mário de Andrade, escrito em 1927: *Amar – Verbo Intransitivo*, romance que, em 1976, torna-se filme, pelas mãos de Eduardo Escorel, com o título de *Lição de Amor*.

Amar – Verbo Intransitivo foi considerado, pelo próprio autor, um romance cinematográfico, tanto a forma da construção literária sorve os modos de construção do

¹¹ ALMEIDA, M J. de. *Imagens e Sons – A Nova Cultura Oral*, p. 60.

¹² "Os filmes mantêm uma relação profunda com outros produtos da cultura, outras partes. E é nessas relações que ele se mantém como uma forma específica de arte". (ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e Sons – A nova cultura oral*, p. 12. *Palavras de Pasolini À Gidéon Bachmann*, reproduzida na introdução por H. Joubert-Lawrencin, ao *Ecrits Sur le Cinema*, p. 55.

¹³ EPSTEIN, J. *O Cinema e as Letras Modernas*. In: XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*, p.269.

¹⁴ CLERC, J.M. *Littérature et Cinéma*, p. 17.

¹⁵ CARRIÈRE, J.C. *A Linguagem do Cinema*, p. 19.

cinema: "atualmente escrevo Fraulein – romance. É possível que fique no meio. Como todas as grandes empreitadas que tomo. Cinematográfico. Mando-te do prefácio (curto) as duas idéias que contém"¹⁶.

No prefácio do romance, Telê Porto Ancona Lopez escreve:

Amar. Verbo Intransitivo não possui capítulos, conforme a norma aceita, numeração de seqüências ou títulos para elas. É um texto de ficção construído pelas cenas que fixam diretamente momentos, "flashes", resgatando o passado, ou que são apresentadas pelo Narrador. Às cenas, contrapõem-se as digressões do Narrador que compete freqüentemente, dando grandes demonstrações de conhecimento teórico, com a visão que a heroína tem do mundo e do amor. As digressões são ,de fato, sua interpretação. A separação dos episódios, a mudança de cenário, de espaço, a passagem do tempo, os cortes desviando a atenção do leitor, são marcados apenas pelo espaçamento padronizado que, graficamente, acentua a idéia de seqüência solta e divisão da narrativa em flagrantes¹⁷.

Ao descrever os meios utilizados na construção literária, pode-se ler, no prefácio, termos emprestados da gramática do cinema: flash, cena, seqüência, corte. Seguindo o prefácio mais à frente, lê-se:

O Narrador que capta a cena no que ela tem de essencial, freqüentemente, nos faz lembrar a representação cinematográfica: a câmera que segue os passos, foco isento, olhando por detrás, ou foco comprometido que faz às vezes dos olhos da personagem. Narrar cinematográfico de romance moderno combinado com a reflexão literária, machadiana, metalingüística, e com a capacidade do Narrador de se fundir às manifestações do mundo interior de suas personagens¹⁸.

A esta sintaxe cinematográfica notada por Telê Porto Ancona Lopes, em que a montagem narrativa e o movimento narrador sugerem o trabalho da câmera, somam-se outras construções verbais que também remetem aos recursos do cinema, das quais destacam-se alguns exemplos:

- Frases telegráficas. Nomeação abundante. Enumeração. O trecho a seguir sugere uma tomada de imagens descritivas, plano a plano, com câmera fixa ou em movimento que capta as personagens, os objetos e a paisagem ao redor.

O quatinho é escuro. Maria embala no bercinho pobre o filho recém-nascido. Janelas abertas, dando para a grande noite azulada, facilmente mística. Nascem do chão, saem pelas janelas as duas colunas inclinadas do luar. Verão. Silêncio. Murmúrio em baixo, longe, das águas sagradas do Reno (AVI, p.65).

¹⁶ Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, de 02/08/1923, citada em Lição de Amor, publicado no Caderno de Crítica da Embrafilme, p. 5.

¹⁷ Em: Uma Difícil Conjugação, prefácio a Amar – Verbo Intransitivo, p.13.

¹⁸ Idem, p. 15.

- Maiúsculas destacando alguns enunciados. Remete à ênfase dramática das legendas utilizadas no cinema mudo. A personagem que fala, no trecho a seguir, quase nos faz rir e seguramente nos lembra a teatralidade gestual do ator de cinema mudo, em que as legendas interpretam e reforçam emoções.

A cidade é uma invasão de aventureiros agora! Como nunca teve! COMO NUNCA TEVE, Laura [...] Por isso! Fraulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? Até um desastre!... UM DESASTRE! (AVI, p.77).

Não existe mais uma única pessoa inteira neste mundo e nada mais somos que discórdia e complicação (AVI, p.80).

Meus Deus! um filho. [...]... um filho... (AVI, p.135).

Fim (AVI, p. 140).

- Neologismos onomatopáicos. Colam sons significativos às imagens narrativas.

Pode-se, ainda, sentir a presença do cinema, nesse romance de Mário de Andrade, não só como motivação a inovações formais na norma literária, reconhecidas como cinematográficas. Encontram-se, também, no entrecho do romance, diversas referências ao cinema, revelando já um hábito criado de frequentar cinemas, pela classe urbana, média alta paulistana e podemos, ainda, notar o imaginário dos personagens, acionando uma memória de imagens fílmicas.

Dona Laura ficava ali, mazonza, numa quebreira gostosa quase deitada na poltrona de vime, balanceando manso uma perna sobre a outra, Isso quando não tinham frisa, segundas e quintas, no Cine República (AVI, p.59).

Depois do almoço as crianças foram na matinê do Royal. [...] E como são juntinhas as cadeiras do Royal! [...] O certo é que o corpo dela ultrapassa as bordas da cadeira todo mundo se queixa das cadeiras do Royal (AVI, p.69).

De primeiro era o dia inteirinho na rua, futebol, lições de inglês, de geografia, de não-sei-que-mais e natação, tarde com os camaradas e inda por cima, depois da janta, cinema (AVI, p.71).

Quando ele sentiu sobre os cabelos uma respiração quente de noroeste, principiou a imaginar e criticar. Criticar é comparar. Que gosto que teriam esses beijos de cinema? (AVI, p.91).

Laurita pensava que havia uma história triste. Fraulein com Carlos. Talqual na fita de Glória Swanson (AVI, p.137).

E se não quer gastar os cem, o cinema AVENIDA cerra aos poucos os olhos elétricos, gente que sai, gente na porta, bulha de empregados apressados (AVI, p.143).

Na avenida Higienópolis o telefonema avisou que ele almoçava com o Roberto. Mais um companheiro se juntava a eles. Passaram a tarde no cinema (AVI, p.145).

O romance *A Hora da Estrela*, assim como *Amar – Verbo Intransitivo*, apresenta alguns elementos da linguagem cinematográfica. Colando som à cena, diversas vezes o substantivo “explosão” aparece entre parênteses, em meio a uma frase, anunciando uma

circunstância grave acontecendo ou por acontecer. Como se a escrita visual desejasse também ser audiovisual. Esse som catalisador provoca reação no fluxo da leitura, como um som no filme colocaria em suspensão a atenção do espectador.

Durante a leitura, uma grande diversidade de sons sonoriza o texto escrito:

Bulha dos passarinhos arranhava o corredor. De repente fofegugia assustado sem motivo colibri: Plequeleque, pleque... pleque... pleque... (AVI, p.51).

Carlos abaixou o rosto, brincabrincando com a página (AVI, p.56).

Pum! Taratá! Clarins gritando, baionetas cintilando, desvairado matar, hecatombes, trincheiras, pestes, cemitérios [...] (AVI, p.61).

Chiuuu... ventinho apreensivo. Grandes olhos espantados de Aldinha e Laurita. Porta bate. Mau agouro?... Não... Pláaa... Brancos mantos... E ilusão. Não deixe essa porta bater! Que sombras grande no hol... Por que? Tocainado nos espelhos, nas janelas. Janelas com vidros fechados... que vazias! Chiuuu... Olhe o silêncio. Grave. (AVI, p.88).

O murmulho das águas gargalhou um "brekekekex" fanhoso (AVI, p.120).

Som de tambor: Esqueci de dizer que tudo o que estou agora escrevendo é acompanhado pelo rufiar enfático de um tambor batido por um soldado. No instante mesmo em que eu começar a história – de súbito cessará o tambor (AHE, p. 29).

Som de violino: Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina (AHE, p.31).

Som de piano: O que é que há? Pois estou como que ouvindo acordes de piano alegre – será isto um símbolo de que a vida da moça iria ter um futuro esplendoroso? (AHE, 37).

Pequeno trecho de cantiga infantil: Quero uma de vossas filhas de marré-marré – deci (AHE, p. 40).

Encontra-se, ainda, expressões de muitos outros sons que vão desde o cantar de galo na aurora a onomatopéias de diversos tipos.

Um outro índice dessa construção literária que sorve aspectos do cinema está em um dos treze títulos do romance pelo qual este ficou conhecido – A Hora da Estrela. Estrela pode significar o astro luminoso cintilante que habita os céus. Pode, também, significar fado, destino, sorte. Há ainda a estrela do logotipo do carro que atropela Macabéa no final, prova de que o cinema é mais do que a mera apresentação da realidade e sim apresentação sugestiva, plural da realidade. Aqui, nos interessa a palavra no sentido da atriz notável, conhecida pelo público, *superstar*¹⁹ do cinema. Tanto o título propicia essa associação com estrela de cinema que se encontra, ilustrada na capa da 11ª edição, editora Nova Fronteira, a mitológica imagem

¹⁹ "Sobre uma imensa parte do globo, em um imenso setor da produção cinematográfica, os filmes gravitam ao redor de um tipo solar de vedete nomeada de estrela ou *star*". Início do capítulo *Genese ET Métamorphoses des Étoiles*. In: MORIN E., Les Stars, p.3.

platinada-dourada-sensual de Marilyn Monroe, imensa, por detrás da mocinha franzina, em branco e preto, debruçada no parapeito da janela entreaberta.

Passando pelo texto do começo ao fim, lê-se:

É uma história em technicolor para ter algum luxo (AHE, p.8);

Acabo de descobrir que para ela, fora Deus, também a realidade era muito pouco. Dava-se melhor com um irreal cotidiano, vivia em câmara leeeenta, lebre puuuulando no aaaar sobre os ooooouteiros (AHE, p. 42);

E tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema (AHE, p. 43);

Uma coisa que tinha vontade de ser era toureiro. Uma vez fora ao cinema e estremeceira da cabeça aos pés quando vira a capa vermelha (AHE, p. 54);

- 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. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que Marilyn era toda cor-de-rosa? (AHE, p. 62);

Macabéa gostava de filme de terror ou de musicais (AHE, p. 67);

No banheiro da firma pintou a boca toda e até fora dos contornos para que os seus lábios finos tivessem aquela coisa esquisita dos lábios de Marilyn Monroe (AHE, p. 71);

Em compensação se conectava com o retrato de Greta Garbo quando moça. [...] 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 Marilyn (AHE, p. 73-74);

Acho com alegria que ainda não chegou a hora de estrela de cinema de Macabéa morrer (AHE, p. 94).

Na página 30, encontra-se o patrocinador da história, a Coca-Cola: “[...] o registro que em breve vai ter de começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada” ou “Refri... refrigerante esse espalhado por todos os países” (AHE, p. 42).

A Coca-Cola aparecerá outras vezes na história, pois é a bebida predileta e acessível a Macabéa. Esta observação irônica, ao mesmo tempo que suscita a crítica a uma ordem mercantilista em que as obras de arte têm de se adequar (se o patrocinador sustenta a realização da obra, esta, por seu lado, o propaga) deixa aparecer o tema do patrocínio que para o cinema é fundamental. Não é por acaso que um dos patrocinadores de *A Hora da Estrela*, filme, será a Coca-Cola.

Esses índices aqui apontados da presença do cinema na literatura revelam o cinema, tanto quanto a literatura, emaranhados na vida acontecendo. Cinema e literatura nascem da sociedade em que se realizam, como também a realizam.

2. A HORA DE CLARICE

É oportuno fazer algumas considerações biográficas e dar relevo à importância de Clarice Lispector para a literatura contemporânea brasileira, a fim de contextualizar o romance e destacar as escolhas feitas pela cineasta Suzana Amaral.

Clarice Lispector nasceu em Tchetchelnik, na Ucrânia, no dia 10 de dezembro de 1920, tendo recebido o nome de Haia Lispector, terceira filha de Pinkouss e de Mania Lispector. Seu nascimento ocorre durante os preparativos de viagem da emigração da família em direção à América. Em 1922, seu pai consegue, em Bucareste, um passaporte para toda a família no consulado da Rússia. Era fevereiro quando foram para a Alemanha e, no porto de Hamburgo, embarcam no navio "Cuiabá", com destino ao Brasil. Chegam a Maceió em março desse ano, sendo recebidos por Zaina, irmã de Mania, e seu marido e primo José Rabin, que viabilizara a entrada da biografada e de sua família no Brasil mediante uma "carta de chamada". Por iniciativa de seu pai, à exceção de Tânia – irmã, todos mudam de nome: o pai passa a se chamar Pedro; Mania, Marieta; Leia – irmã, Elisa; e Haia, Clarice. Em 1925 a família muda-se para Recife, Pernambuco, e em 1930, no dia 21 de setembro, morre a mãe de Clarice. Pedro começou a trabalhar como mascate para seu cunhado, José Rabin. Posteriormente, os dois abriram uma pequena fábrica de sabão. Em 1934, o pai de Clarice decide transferir-se para a cidade do Rio de Janeiro. Clarice nunca mais voltou ao Recife.

Entre muitas leituras, ingressou no curso de Direito, formou-se e começou a colaborar em jornais cariocas. Casou-se com o colega de faculdade, Maury Gurgel Valente, em 1943. No ano seguinte publicava sua primeira obra: "Perto do coração selvagem". A jovem autora assistiu à perplexidade nos leitores e na crítica: quem era aquela jovem que escrevia "tão diferente"? Seguindo o marido, diplomata de carreira, viveu fora do Brasil por quinze anos. Dedicava-se exclusivamente a escrever. Em 1959, separada do marido e de volta ao Brasil, Clarice passou a morar no Rio de Janeiro. Em 1976 foi convidada para representar o Brasil no Congresso Mundial de Bruxaria, na Colômbia. Claro que aceitou: afinal, sempre fora mística, supersticiosa, curiosa a respeito do sobrenatural.

Entende-se que o objetivo de Clarice em suas obras é o de atingir as regiões mais profundas da mente das personagens para aí sondar complexos mecanismos psicológicos. É essa procura que determina as características específicas de seu estilo. O enredo tem importância secundária. As ações – quando ocorrem – destinam-se a ilustrar características psicológicas das personagens. São comuns em Clarice histórias sem começo, meio ou fim.

Por isso, ela se dizia mais que uma escritora, sim, uma "sentidora", porque registrava em palavras aquilo que sentia. Mais que histórias, seus livros apresentam impressões.

Predomina em suas obras o tempo psicológico, visto que o narrador segue o fluxo do pensamento e o monólogo interior das personagens. Logo, o enredo pode fragmentar-se. O espaço exterior também tem importância secundária, uma vez que a narrativa concentra-se no espaço mental das personagens. Características físicas das personagens ficam em segundo plano. Muitas personagens não apresentam sequer nome.

As personagens criadas por Clarice Lispector descobrem-se num mundo absurdo; esta descoberta dá-se normalmente diante de um fato inusitado – pelo menos inusitado para a personagem. Aí ocorre a “epifania”, classificado como o momento em que a personagem sente uma luz iluminadora de sua consciência e que a fará despertar para a vida e situações a ela pertencentes que em outra instância não fariam a menor diferença. Esse fato provoca um desequilíbrio interior que mudará a vida da personagem para sempre.

Para Clarice, "Não é fácil escrever. É duro quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados". "Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas. [...] Minha liberdade é escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo" (AHE, p. 12). Clarice foi professora de português e trabalhou no jornal *A Noite*. Formou-se em Direito na Universidade do Largo de São Francisco. A última viagem de sua vida levou-a a Recife: o objetivo era o reencontro com suas raízes e suas esperanças. Percorreu aí os lugares que viram o início de sua inquietação, de sua ânsia de liberdade e o desabrochar dos primeiros textos.

Clarice faleceu em 9 de dezembro de 1977, às vésperas de completar 57 anos, no Rio de Janeiro, vítima de câncer generalizado. Na véspera de seu aniversário, morria em plena atividade literária e gozando do prestígio de ser uma das mais importantes vozes da literatura brasileira. Seus livros têm influenciado uma legião de novos escritores. Os estudiosos de sua obra concordam que ela possuía um certo mistério em seu estilo de escrever, mistério este que tem encantado leitores de todas as idades.

Críticos e especialistas em sua obra concordam que ela é detentora de uma instigante e, invariavelmente, um modo de escrever convidativo à reflexão e à introspecção. Vale salientar, também, que os personagens criados por Clarice são marcados por questões existenciais e formam um painel rico da natureza humana. A caracterização de Martim (*A*

Maçã no Escuro), *Macabéa (A Hora da Estrela)* e *Ulisses (Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres)* corroboram esta afirmação.

Muito tem sido escrito sobre a vida e a obra de Clarice. Algumas obras referenciais são: “Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato”, de Olga Borelli, (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981); *Clarice Lispector In: História concisa da literatura brasileira*”, de Alfredo Bosi (São Paulo: Cultrix, 1989); “Clarice – uma vida que se conta”, de Nádya B. Gotlib (São Paulo: Ática, 1995); “O foco narrativo”, de Ligia Chiappini Moraes Leite (São Paulo: Ática, 1985); “Drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector”, de Benedito R. Nunes (2. ed. São Paulo: Ática, 1995); “Leitura de Clarice Lispector”, de Benedito R. Nunes (São Paulo: Quiron, 1973); “Clarice em Cena: As relações entre Clarice Lispector e o Teatro”, de André Luís Gomes (Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007).

Pode-se destacar algumas características de Clarice Lispector em relação a sua escrita, especificamente à obra *A Hora da Estrela*:

1. A obsessão de Clarice pelo tema das relações familiares teria a ver com a sua própria experiência de vida, de raízes russas e judaicas, mas apaixonada pelo Nordeste brasileiro? Em crônica publicada em livro póstumo, *A Descoberta do Mundo*, Clarice afirma: "Escrever é procurar entender, reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador" (LISPECTOR, 1984, p. 213); aspecto de autoconhecimento, como definia a escritora em várias de suas crônicas, enfileiradas no mesmo livro.
2. A Semana da Arte Moderna (1922) iniciou oficialmente o Modernismo Brasileiro. E neste estilo literário prevalecia o interesse pelo tema social e coletivo. Alfredo Bosi afirma que “... o romance regionalista funcionava para a intelectualidade brasileira como um instrumento precioso de revelação do país” (BOSI, 1994, p. 23). Autora de romances introspectivos, que buscava revelações psíquicas dos seus personagens, Clarice Lispector mantém contraste com essa literatura. Nos seus textos, o uso intensivo do discurso indireto livre “para captar o pensamento das personagens faz quase desaparecer a história propriamente dita” (BOSI, 1994, p. 23). Seus textos estão mais próximos da poesia que da prosa modernista. Devido à falta de engajamento com a onda regionalista da época, Clarice foi acusada por alguns críticos de escritora alienada. Seu estilo,

entretanto, inaugura um terceiro momento no Modernismo. Clarice Lispector, ao desviar-se do romance da seca, propõe uma visão temática e expressional. O romance deixa seu modelo tradicional para registrar a problematização estética da linguagem, discutindo, assim, os próprios limites do gênero. Ainda assim, como resposta às críticas, Clarice publica o romance “A Hora da Estrela”, que denuncia todo o contexto social brasileiro e sua personagem central, Macabéa, caracteriza a reflexão da escritora sobre a migração do nordestino e sua adaptação ao eixo urbano do país. Sem dúvida, é um “texto para as patrulhas ideológicas não botarem defeito” (SPERBER, 1983, p. 154).

3. Para contar a história de Macabéa, Clarice permanece fiel ao seu modo de narrar, e a sua postura experimentalista de vanguarda. Toda a narrativa da obra é engendrada pelo fluxo de consciência do autor/narrador, e por metáforas insólitas: “Cezideirinha mosquito. Carregar em costas de formiga um grão de açúcar. Ela era de leve uma idiota, só que não o era” (AHE, p.26); “A pessoa de que vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde o sorriso porque nem ao menos a olham” (AHE, p. 15-16).
4. De acordo com Pereira (1998) o texto também é enriquecido com recursos metafóricos como a pintura e a música: “[...] escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura” (AHE, p.17). Na dedicatória do autor encontramos os nomes de alguns dos maiores clássicos da música erudita: “A música é evocada [...] nos lugares inacessíveis à palavra, tal como para escrever a experiência da dor” (PEREIRA, 1998, p. 27) e “A dor de dentes que perpassa essa história deu uma fisgada funda em plena boca nossa. Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor” (AHE, p. 11).

Nesse contexto de experimentalismo de vanguarda, também por pisar o chão do regionalismo brasileiro, no caso, o nordeste do Brasil, convém fazer emergir o filme *Vidas Secas*, de 1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos. Na obra de Nelson Pereira do Santos, este filme/esta adaptação se destaca por deixar transparecer a marcante influência do neo-realismo italiano na obra do cineasta brasileiro. A qualidade cinematográfica conquistada por *Vidas Secas* o fez merecedor de ser o único filme brasileiro a ser indicado pelo *British Film Institute*, em 2007, como uma das 360 obras fundamentais em uma cinemateca.

Randal Johnson afirma que esta leitura cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos do romance de Graciliano Ramos, não pretendia ser, originalmente, mais uma adaptação de uma obra-prima da literatura nacional, “queria, também ser uma intervenção na conjuntura política contemporânea, nesse caso, como parte do então vigente debate sobre a reforma agrária e a estrutura social brasileira” (JOHNSON *apud* PELLEGRINI, 2003, p.45)

Tanto Suzana Amaral em *A Hora da Estrela* quanto Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* tomaram proveito do privilégio criativo inerente a um diretor de cinema e modificaram determinados elementos em busca de uma visão particular da obra original. Se em *Vidas Secas*, o texto literário abarca uma série de contos relativamente autônomos, cuja unidade vem do fato de eles terem em comum o meio e a continuidade das personagens, na criação fílmica o romance é desmontado em uma narrativa coerente e até mais linear²⁰ enquanto que em *A Hora da Estrela*, sai de cena a figura do narrador central do romance homônimo.

5. Clarice Lispector encerra a trajetória de Macabéa de forma frustrante e brutal. No final da história, Macabéa paga caro a ousadia de desejar, sendo atropelada por um dos símbolos do mundo moderno: um automóvel importado: “Macabéa morre só e ignorada, esmagada pelo mundo urbano que não conquistou” (GUIDIN, 1998, p. 26). Com esta obra, a autora conseguiu calar os críticos que a chamavam de “alienada”, mostrando interesse pelo tema social e coletivo, e retratando de forma original e implacável a realidade nordestina (brasileira):

Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, com 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 (AHE, p. 14).

Outra forma de participação política de Clarice pode ser verificada nessa obra pela reflexão implícita sobre o papel da mulher não só enquanto imigrante mas também enquanto escritora. Marisa Lajolo situa a importância de Rodrigo S.M para o entendimento da complexa discussão de gênero suscitada por Clarice Lispector em *A Hora da Estrela*:

Esta relação problemática entre mulheres e livros parece repetir-se num belíssimo romance do final do século XX. Em 1977, Clarice Lispector (1925-1977), publicou um dos seus mais instigantes livros, *A Hora da Estrela*. É a história de uma retirante alagoana – Macabéa – que, vivendo no Rio de Janeiro, se sente continuamente agredida pela cidade, toda feita contra ela (LAJOLO, 2004, p.19).

²⁰ V. SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. No. 67. São Paulo, Ática, 1990, p. 167.

A Hora da Estrela começa apresentando quem vai escrever a história de Macabéa: um homem. Com nome e sobrenome, Rodrigo S.M. é o narrador que, ao longo do livro, vai orquestrando a sensibilidade dos leitores. É dele a voz que aponta as vantagens da masculinização da tarefa de narrar. De forma muito particular e sofisticada, o livro de Clarice, ao anunciar a necessidade de ser masculina a voz que narra a história de Macabéa e ao trazer a cultura letrada para tantas passagens da história, recoloca e atualiza a relação mulher/romance.

Engana-se quem considera *A Hora da Estrela* um livro simples. Ele discute a questão da autoria de modo complexo. Para Guidin (2001), subverte os gêneros literários ao se situar entre a novela e o romance, problematizando a linguagem através do heterônimo clariceano, a personagem escritor-narrador Rodrigo S.M.. Clarice, ao criar uma máscara masculina, deseja problematizar a situação da escrita numa sociedade marcada por papéis masculinos e femininos. A máscara clariceana, o escritor-narrador Rodrigo S.M. é protagonista de outra história, a história da construção do texto de *A Hora da Estrela*, dessa forma, o romance é um jogo de encaixes narrativos, no qual Clarice Lispector se faz igualmente personagem. Ou seja, Clarice Lispector é Rodrigo S.M. e Macabéa. Ocorre aí, um esvaziamento da identidade, um recurso muito próximo da morte (GUIDIN, 2001, p. 48).

Na opinião de N. Gotlib a literatura de Clarice pode ser considerada como um corajoso processo de desconstrução, pela via da linguagem, e que pode ser a todo o momento, questionada, inserindo-se assim, na fértil linhagem de literatura metalingüística do nosso século. A autora vê *A Hora da Estrela* como um jogo da alteridade:

O jogo da alteridade [...] faz-se pelo desdobramento já típico dessa autora: o indivíduo que, ao reconhecer-se como tal, aparece já desdobrável num eu e num outro, cada um desdobrando-se, por si em mais dois, e assim sucessivamente (GOTLIB, 2003, p. 54).

Dessa forma, Clarice assina seu nome de autora sobre os treze títulos que propõe para o romance como, por exemplo – A culpa é minha, A Hora da Estrela, Ela que se arranje, O direito ao grito, Lamento de um blue, Ela não sabe Gritar – e cria outro, Rodrigo, que irá escrever o romance dentro do romance, criando por sua vez outra, a Macabéa, que tem nome de origem judia e que é nordestina pobre – como, aliás, a própria Clarice. Nesse sentido, diz Gotlib (2003):

A experiência individual – a mulher em busca de seu outro criando esse outro em que se espelha – faz-se em vários níveis: autora que vira narrador que vira

personagem de si mesma, personagem que também é o narrador e é a autora (GOTLIB, 2003, p. 55).

Nem poderia ser diferente essa relação num século em que se perdeu a ingenuidade diante da ciência e passa-se a indagar a quem e a que servem suas teorias. Plenamente cômnicos do comprometimento ideológico de todo e qualquer discurso, não há mais como dialogar com o mundo sem desconfiança, nem tampouco ter a pretensão da imparcialidade.

Se, por um lado, se é obrigado a reconhecer que todo texto é político (EAGLETON, 2002), por outro, cada leitor continua interpretando-o a partir de seus preconceitos e valores (como já lembrava Sartre):

Raskolnikoff [...] não passaria de uma sombra sem a mescla de repulsa e amizade que sinto por ele e que o faz viver. Mas, por uma inversão que é própria do objeto imaginário, não é a sua conduta que provoca minha indignação ou minha estima, mas minha indignação, minha estima que dão consistência e objetividade aos seus comportamentos (SARTRE, 1978, p. 37).

É relevante destacar que assim como o autor dilui-se em narrador e personagem, também o leitor é levado a procurar um apoio em um ou outro, ou, ao contrário, distanciar-se da narrativa tradicional ao ser levado também, e paradoxalmente, a tomar consciência do próprio processo narrativo. Nesse sentido, Suzana Amaral, se identificou não com o narrador, mas com o personagem, tomando essa consciência do processo narrativo, que a análise da adaptação também exige.

3. A HORA DA LINGUAGEM

Clarice Lispector é referida por alguns críticos como uma escritora hermética e é esta imagem a que mais se associa à da obra inatingível. Uma pista para entender Clarice, a escritora hermética, pode ser depreendida deste seu breve texto, em forma de desabafo:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (AHE, p. 180).

No entanto, em sua única entrevista em TV, concedida a Júlio Lerner, em fevereiro de 1977 à TV Cultura, Clarice é perguntada se ela se considerava uma “escritora popular”. Sua resposta foi esclarecedora e irônica: “Chamam-me até de hermética, como é que eu posso ser popular, sendo hermética?”

No plano da linguagem, percebe-se em Clarice Lispector certa preocupação com a revalorização das palavras: dá-lhes uma roupagem nova, explorando os limites do significado, trabalhando metáforas e aliteraões. Manifesta, inclusive, uma preocupação muito grande com aquilo que não está escrito em palavras, mas sim nas entrelinhas.

Essa literatura introspectiva, intimista, busca fixar-se na crise do próprio indivíduo, em sua consciência e inconsciência. No entanto, em *A Hora da Estrela*, Clarice Lispector trilha outros caminhos ao produzir um texto que apresenta dois eixos: o drama de Macabéa, pobre moça alagoana engolida pela cidade grande, e o drama do narrador, duelando com as palavras e os fatos. Poderíamos afirmar que se trata de uma narrativa de caráter social e, ao mesmo tempo, uma profunda e angustiada reflexão sobre o ato de escrever.

O crítico Eduardo Portella chegou a questionar se *A Hora da Estrela* não estaria revelando uma nova Clarice Lispector, "exterior e explícita", para concluir que "a moça alagoana é um substantivo coletivo" por personificar um drama em que ela deixa de ser o transeunte anônimo, solitário e inseqüente, para adquirir o sentido incômodo de uma provocação em aberto (NICOLA, 1995, p. 178):

Ao contrário da maior parte dos livros anteriores da autora, neste romance o estilo é marcado por uma preocupação narrativa de caráter mais objetivo, situando a personagem em seu espaço social, seu ideário romântico e seus hábitos. Este “conto de fadas” às avessas foi publicado dois meses antes da sua morte, ao mesmo tempo em que registra a “mediocre vida” de Macabéa, compondo uma narrativa

“explícita”, “exterior”, também ironiza, questiona e expõe perplexidades da ficção contemporânea, através de um autor-narrador, Rodrigo S. M., que pretende captar no sentimento de perdido do rosto de uma nordestina, vista ao acaso em uma rua do Rio de Janeiro, a vida primária, que respira (AHE, p.17).

Atordoado pela personagem que criara, mas que não conhece completamente, o narrador esbarra, a cada momento, nas diferenças de classe social e de gênero e, particularmente, nas possibilidades e limitações da linguagem, na “agonia” do ato de escrever e na palavra que instaura, revela e esconde.

Nos seus textos, o uso intensivo do discurso indireto livre ressalta tanto os pensamentos das personagens que quase faz desaparecer a história propriamente dita. Lispector propõe uma visão temática e expressional, fugindo do romance da seca, caracterizando o abandono do modelo tradicional para o registro da “problematização estética da linguagem, discutindo, assim, os próprios limites do gênero” (BOSI, 1994, p. 25).

Michel Foucault, em seu texto “O que é um autor?”, comenta que, historicamente, os textos passaram a ter autores na medida em que os discursos se tornaram transgressores com origens passíveis de punições, pois, na antigüidade, as narrativas, contos, tragédias, comédias e epopéias – textos que hoje chamaríamos literatura – eram colocados em circulação e valorizados sem que se pusesse em questão a autoria – o anonimato não constituía nenhum problema, a sua própria antigüidade era uma garantia suficiente de autenticidade. Os textos científicos, ao contrário, deveriam ser avalizados pelo nome de um autor, como os tratados de medicina, por exemplo (FOUCAULT, 1992, p. 151). A noção de autoria é bastante discutida nas Ciências da Linguagem. Interessa-nos particularmente as relações entre autor, narrador e personagem em *A Hora da Estrela*.

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, no *Dicionário de Teoria Narrativa* discutem as relações entre autor e o universo da narração:

O termo autor designa uma entidade de projeção muito ampla, envolvendo aspectos e problemas exteriores à teoria narrativa [...] O estatuto sociocultural do autor literário reflete-se no domínio da teoria e da história da narrativa: neste contexto, o autor é a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura o universo diegético com as suas personagens, ações, coordenadas temporais etc (REIS e LOPES, 1988, p. 14).

As complexas relações entre a personagem-escritor-narrador Rodrigo S.M. e a escritora Clarice Lispector nos faz pensar na noção de autor implícito, discutida com profundidade no *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*: “Muito freqüentemente a imagem do narrador é desdobrada: basta que o sujeito da enunciação seja

ele mesmo enunciado para que, atrás dele, surja um novo sujeito da enunciação” (TODOROV e DUCROT, 2001, p. 294).

Em outras palavras, tão logo o narrador é representado no texto, somos impelidos a postular a existência de um Autor Implícito ao texto, aquele que escreve e que não se deve em caso algum confundir com a pessoa do autor, em carne e osso, uma vez que apenas o primeiro está presente no livro. O autor implícito é aquele que organiza o texto, que é responsável pela presença ou ausência de determinada parte da história.

Todorov, na obra antes mencionada, assinala que se nenhuma pessoa se interpõe entre esse autor inevitável e o universo representado, é que o autor implícito e o narrador estão fundidos. Mas, na maior parte do tempo, o narrador tem seu próprio papel, inconfundível. Esse papel varia de um texto para outro: o narrador pode ser uma das personagens principais (numa narrativa na primeira pessoa), ou então simplesmente emitir um julgamento de valor (em relação, num outro ponto do texto, o autor mostrará seu desacordo) e ter acesso assim à existência.

O romance tradicional, que se consagrou como expressão ficcional por excelência ao longo do século XIX, propiciou um enorme conjunto de adaptações cinematográficas. O romance tradicional estrutura-se em torno de um número relativamente reduzido de personagens, que se apresentam em determinados espaços e que, atuando dentro de um limite temporal, tornam-se fios condutores da ação. O conjunto de fatos narrados que seleciona a ordem de apresentação, desenha os contornos da curva dramática e leva a um final fechado.

Em sentido contrário, a narrativa ficcional moderna, que se consagrou ao longo do século XX, apresenta freqüentes reflexões sobre a própria linguagem, narradores subjetivos que explicitam a autoconsciência narrativa, descontinuidade espaço-temporal, curva dramática com final aberto. A elaboração de textos ficcionais polifônicos, com diferentes vozes narrativas e intenso recurso à ironia, conduz o interesse para o modo como se narra, mais que para o conjunto de fatos narrados.

Esses procedimentos intensificam-se e ganham novo rumo no romance contemporâneo – especialmente o que se publicou nas duas últimas décadas do século passado – quando a desconstrução, o descentramento, a perda de identidade causam profundo abalo no âmago da construção da narrativa.

No caso das personagens, também ocorre a superação do “herói problemático” em conflito com o mundo, que hoje abre espaço para “o anti-herói comum, passivo e indefeso, mergulhado num universo fragmentado e sem sentido, para quem o importante é, na verdade, o que percebe desse universo” (PELLEGRINI, 2003, p. 31).

Uma questão que se impõe nas transposições de obras literárias para o cinema é a do narrador. A voz que narra um livro pode simplesmente transparecer nas imagens do filme, e esse é um procedimento usual. Considerando a narrativa de cinema tradicional, Marcos Rey aponta que “a marca do filme narrativo clássico é a busca de transparência, uma suposta relação direta, não mediada, entre o espectador e o mundo ficcional (REY, 1997, p. 23).

Para a realização de um filme, o problema vai muito além da mera decisão sobre o ângulo a partir do qual se narra (ou sobre os ângulos, em *A Hora da Estrela*). Ismail Xavier aponta algumas implicações do problema:

O narrador faz sua voz audível de modo escancarado ou a esconde? Intervém, explicita suas opiniões, ou deixa que o leitor/ espectador faça as suas inferências a partir do modo como apresenta os fatos? Deixa a história correr como se fosse observada de uma janela transparente ou faz questão de lembrar o leitor/ espectador de sua atividade como orquestrador que controla tudo? Assume a posição de narrador onisciente, que sabe tudo e pode garantir que suas personagens realmente pensaram ou sentiram isto ou aquilo num certo momento? Ou assume que seu saber tem limites, que talvez só se aplique a uma personagem [...], ou não se aplique a nenhuma? (XAVIER, 2003, p. 69).

No caso da adaptação de *A Hora da Estrela*, é inevitável a supressão dos longos monólogos interiores das personagens, que tão bem caracterizam a visão de mundo, as expectativas e os interesses de casa uma delas, e que chegam ao espectador apenas parcialmente, por meio de diálogos diretos. Entretanto, antes de considerar isso uma perda ou uma “infidelidade” que subordinaria o filme ao livro, deve-se levar em conta as diferenças essenciais entre os dois meios que se apóiam na diversidade de campos da produção cultural. Como observa Randal Johnson:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, o cineasta lida com, pelo menos, cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal/oral (diálogo, narração e letras de músicas), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras (JOHNSON, 2003, p. 42).

Dispondo de tais recursos, o cineasta os utiliza com critérios próprios, explicitando, por exemplo, o que se encontrava implícito, ou assumindo como verdadeiro algo que havia

sido apenas sugerido. É o caso da contextualização temporal e espacial, implícita no livro e explícita no filme.

Mesmo sendo um personagem considerado “chave” em *A Hora da Estrela*, ainda assim, Suzana Amaral soube lidar com maestria em sua transposição para o cinema, ao optar pela supressão do narrador-personagem nessa nova linguagem, conforme será visto ao longo da pesquisa.

A linguagem de Macabéa caracteriza sua origem humilde e sua falta de instrução e convívio com a palavra:

Por "quase não ter corpo", Macabéa é privada de convivência social, de relações, de amores. Seu cotidiano limita-se ao trabalho de datilógrafa, à audição do rádio e à leitura de classificados de jornais. Ela deixa de fazer parte de determinadas rodas sociais por não possuir o passaporte da formosura carnal. Para Macabéa, a ausência do corpo é a razão de sua vida isolada, restrita a um espaço social de cumprimento de dever, representado pelo mundo do trabalho, e uma vida imaginada, sonhada, segundo os padrões da radiofonia e da publicidade da época, atividades que ocupavam o seu tempo livre. É como se a sociedade a castigasse com a exclusão por causa disso. A ela, após o término do expediente, só resta a companhia do locutor da Rádio Relógio. Nem as colegas com as quais divide quarto manifestam interesse em sua companhia, em suas conversas (SILVA, 2005, p. 36).

Macabéa pertence a um contexto sociocultural que pode ser denominado, segundo Silva (2005), de protótipo dos receptores da chamada "cultura de massa". Migrante, oriunda do campo, ela se depara com uma realidade social e uma cultura estranha a sua vida de camponesa nordestina, marcando o grande conflito entre o rural e o urbano. Nesse novo cenário social, o Rio de Janeiro, ela se vê obrigada a “conviver com um conjunto de coisas que lhe são desconhecidas, no que diz respeito ao campo do trabalho, ao uso do tempo livre e às formas de comunicação e interação humana e social” (SILVA, 2005).

Segundo Suzana Amaral “o maior problema da história de Macabéa é o problema da comunicação” (*apud* GUIDIN, 1996, p. 96).

Macabéa quase não tem palavras, pois nunca as recebeu. Revela-se pouco capaz de estabelecer trocas simbólicas. Sempre teve uma vida escassa em termos de palavras. O seu contato com elas se dá por meio da Rádio Relógio e dos anúncios de jornais, apesar de não entendê-las plenamente. Apenas admira as palavras e as repete, na maioria das vezes, com muita dificuldade e de forma incorreta. Elas não fazem parte de seu mundo, de seu universo simbólico (SILVA, 2005).

Segundo Silva (2005), Macabéa é o não-discurso, o não-sentido. O próprio narrador, ao classificar o romance, diz: "Este livro é um silêncio", e a personagem também o é. Não um silêncio com força de sentido implícito, mas um silêncio que não significa.

Macabéa era uma ouvinte assídua e fiel da Rádio Relógio, talvez por quase não ter palavras, e se impressionava com as palavras utilizadas pelos locutores. Quase nada entendia do que eles falavam, mas achava fantástico alguém poder usar tantas palavras por ela desconhecidas. A esse respeito Silva (2005) ilustra com algumas passagens do livro:

Chegou a perguntar a seu namorado, Olímpico, o significado de "élgebra" dita pelo locutor. Ele retrucava em tom de censura dizendo que "saber disso é coisa de fresco". Outra vez, Macabéa disse a Olímpico que o radialista, ao anunciar uma música "dos estrangeiros", dissera "lácrima" em vez de lágrima. Para ela, isso era um erro e quis atestar a sua avaliação junto ao namorado, que demonstrou desinteresse pela questão. Como bem salienta o narrador, Macabéa não sabia da existência de outras línguas e, por isso, acabou achando que o locutor tinha cometido uma gafe. Em outro momento, a personagem ficou curiosa para saber o significado da palavra mimetismo, dita na Rádio Relógio. Novamente, Olímpico reforçou indiretamente a necessidade de Macabéa continuar sem saber o sentido de determinadas palavras. Era melhor não saber. Além disso, Olímpico era a encarnação do poder na vida de Macabéa. Além de querer se impor como homem, ele detinha conhecimento sobre muitas coisas e não queria dividir o fascínio que exercia sobre Macabéa com a Rádio Relógio (SILVA, 2005, p. 42).

Toda vez que o namorado de Macabéa lhe reclamava a escassez de falas, ela reproduzia informações obtidas através daquela emissora de rádio:

– Você sabia que a mosca voa tão depressa que se voasse em linha reta ela ia passar pelo mundo todo em 28 dias?

– Isso é mentira!

– Não é não, juro pela minha alma pura que aprendi isso na Rádio Relógio! (HEF, seq. 36).

Olímpico, assim com Macabéa, também não tinha domínio das palavras e sentia-se confrontado pela moça ao conversar sobre coisas que não entendia:

O discurso da rádio era sempre a sua salvação. Tanto para ter o que dizer, como para se afirmar diante de Olímpico e demonstrar seu saber. Mas de nada adiantava. Ele não valorizava nenhum conhecimento que não fosse tirado da vida, da experiência, do cotidiano. Não entendia que o rádio fazia parte do dia-a-dia de Macabéa. Para ele, a mensagem radiofônica era apenas um discurso abstrato, uma fala sem sujeito, que não permitia discordância e nem admitia explicações, demonstrações que não exemplificassem o seu mundo. Para Olímpico só tinha valor como conhecimento o que pode ser visto e comprovado. Para Macabéa, ao contrário, a simples palavra era suficiente, independentemente do sujeito e do lugar de fala (SILVA, 2005, p. 43).

Durante toda a vida Macabéa foi moldada pela força da palavra, o que não foi diferente ao ouvir as previsões da cartomante, lhe garantido um futuro promissor. A moça sai pela rua cheia de esperança e alegria à espera do homem prometido pela cartomante, que,

além de muito rico, ofereceria muito amor, além de vesti-la com veludo, cetim e casaco de pele. Segundo Guidin (1996), a cartomante prometia felicidade através das palavras, que ainda "fertilizam os 'óvulos murchos' de Macabéa" (GUIDIN, 1996, p. 77).

A saga melancólica da nordestina Macabéa foi, portanto, bem adaptada e a supressão do narrador masculino que havia no livro – um Rodrigo S.M, que revelava sua intenção de contar a história de uma nordestina e tinha peso decisivo na narrativa – não ficou devendo ao original. No confronto de três linguagens – uma da escritora Clarice Lispector, ou do escritor-com-crise-de-identidade Rodrigo S. M. e outra formada pelo universo cultural e linguístico da personagem central do livro, Macabéa – pôde-se testemunhar, enquanto espectadores do filme homônimo, que a força da linguagem é centrada em Macabéa, que Clarice Lispector trouxe à luz um personagem avassalador em uma humanidade ao nível mais baixo da realidade. É como observar que existe uma natureza extremamente metafórica na realidade física de Macabéa.

A opção da cineasta Suzana Amaral de excluir do filme o narrador do livro foi uma forma acertada de dar foco à linguagem de Macabéa, certamente uma das mais emblemáticas personagens femininas do cinema brasileiro. O tema da linguagem voltará a ser abordado no próximo capítulo, focalizado na adaptação.

4. A HORA DA ADAPTAÇÃO

Este capítulo será estruturado da seguinte maneira: exposição de autores de teorias da adaptação; análise do roteiro escrito; e análise de elementos utilizados na adaptação da obra *A Hora da Estrela*: elementos acrescentados e realçados – o gato, o espelho, a rádio-relógio; a abordagem do espaço – a cidade grande, o metrô; e os personagens – Macabéa, Rodrigo S. M., Olímpico.

A adaptação de *A Hora da Estrela*, em filme de 1985, dirigido por Suzana Amaral, reforça a linguagem convencional da crítica das adaptações que, em grande parte, tem sido profundamente moralista e deixando uma sólida percepção de que o cinema presta um desserviço à literatura, como bem assinalou Robert Stam (STAM, 1995). Começaremos a analisar a transposição da obra de Clarice para a tela através dos parâmetros definidos por Robert Stam, uma vez que se trata de um teórico do assunto que muito se destaca no aspecto atinente às adaptações cinematográficas que tiveram como fonte original o texto literário.

Segundo Stam, o discurso sobre a adaptação sutilmente reescreve a superioridade axiomática da literatura em relação ao filme. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “bastardização” e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada termo carregando consigo uma carga de insulto. *Infidelidade* traz à tona o puritanismo Vitoriano. *Traição* evoca a perfídia/malícia ética, *bastardização* tem a conotação de ilegitimidade, *deformação* implica em mau gosto estético e monstrosidade; *violação* traz à mente violência sexual, *vulgarização* apela para a degradação de classe e *profanação* é íntimo ao sacrilégio e à blasfêmia religiosa.

Para o autor, muito desse discurso tem sido focalizado mais sobre questões subjetivas da qualidade da adaptação do que sobre temas de maior interesse para (1) o estado teórico da adaptação e (2) o interesse analítico das adaptações. Com acerto, Robert Stam afirma que não se trata de corrigir avaliações de determinadas adaptações, mas antes, desconstruir “normas não declaradas” que sutilmente constroem um status subalterno da adaptação.

Existe uma hostilidade com relação às adaptações no mais das vezes surgida com a presunção de que é quase que inercial a ocorrência de uma forte rivalidade entre cinema e literatura. É bem conhecida a anedota relatando a viagem em um mesmo barco de um cineasta e um escritor e de como ambos nutrem o desejo de se livrar do outro, jogando-o ao mar. Mas

as origens dessa hostilidade surge também da reação de escritores consagrados em seu tempo para com o nascimento da nova linguagem, a cinematográfica.

É sintomático resgatar a citação de Leon Tolstói de que “o filme é um ataque direto aos velhos métodos da arte literária” (STAM, 1995). Decorrente dessa percepção, escritores viram-se obrigados a buscar novas palavras como meio de se “adaptar” ao novo meio. Torna-se ainda mais concreto o dialogismo entre as duas linguagens.

O escritor hábil, talentoso e que domina de forma plena o exercício da escrita traz consigo essa capacidade única de criar personagens densos, que transitam entre o mundo do pensamento e o da ação, dotados de uma personalidade tão ou mais complexa que a de um ser humano comum, com todos os dilemas e características inerentes à própria condição. Clarice Lispector concede uma vida a Macabéa, a protagonista de seu romance, delinea seus limites biográficos, realça com grandeza a pequenez dessa personagem singular: sua condição de mulher, brasileira, nordestina, pobre, semi-alfabetizada, migrante. O leitor consegue criar em sua imaginação o retrato de Macabéa, entender seus dilemas e questionamentos, ser cúmplice de sua maneira pueril e ingênua de ver e viver o mundo.

Da mesma forma, o cineasta toma de empréstimo a idéia do escritor e ao devolver-lhe, agrega-lhe valor, conteúdo, significado. O cineasta cria tanto quanto o escritor. O escritor que tem uma obra adaptada é o criador primeiro, o que primeiro encontrou uma linguagem para criar. O cineasta envereda pelo mesmo caminho, percorre o texto e busca saídas para fazer ressoar o texto na linguagem fílmica.

É o que Suzana Amaral faz: descarta o que considera supérfluo no texto literário, como alguém que se despoja de material desnecessário para tornar confortável a travessia. Mas, ao assim proceder, faz as opções do que deve ser retido da obra literária e do que pode ser descartado. No caso de *A Hora da Estrela*, Suzana Amaral descarta o primeiro fio condutor do texto de Clarice Lispector: a existência de um narrador na primeira pessoa, com nome explícito e sobrenome abreviado, Rodrigo S.M.

Na obra literária é esse personagem que concede forma à obra, pois o leitor conhece Macabéa e seu mundo, suas amizades, seus amores, seus sonhos e anseios através dos olhos de Rodrigo S.M., sendo que Rodrigo é um escritor em crise que sente o “chamado dentro si”, o chamado de uma mulher de nome Macabéa, que ao rasgar sua imaginação, busca existir. Nesse sentido, Suzana Amaral recebe o que existe e cria uma nova forma de existência, a

existência de um mundo ficcional em outra linguagem, mesmo que para isso seja necessário dar outro andamento à história, obliterar o eixo narrativo original – no caso, a existência onipotente do personagem Rodrigo S.M. – e colocar o rumo da história através de sua principal personagem, Macabéa.

A iconofobia é o termo utilizado por Robert Stam (1995) para definir o que seria, a seu ver, outra fonte de hostilidade entre o texto literário e a adaptação fílmica. Para ele, as raízes da iconofobia remonta há milênios, desde quando os livros sagrados do judaísmo, cristianismo e islamismo deixaram o preceito de proibição à “representação de imagens”. E destaca também a falta de apreço das filosofias platônica e neoplatônica em relação ao mundo da aparência fenomenal. A par disso, a logofilia, aqui vista como a valorização do verbo, ainda segundo Robert Stam, vem a ser outra fonte de hostilidade no que diz respeito ao romance e a adaptação cinematográfica.

A anti-corporoalidade, também é mencionada por Robert Stam (1995) como fonte de hostilidade. Ele comenta que os filmes ofendem por sua materialidade inescapável: os filmes retiram os personagens da imaginação do leitor, dando-lhe um rosto, uma face humana, uma voz, uma estatura, uma cor da pele, um, vestuário, um acento lingüístico, uma característica regionalista. Quantos forem os leitores de *A Hora da Estrela* tantos serão as formas imaginadas para este ou aquele personagem, este ou aquele ambiente. A Macabéa nascida da inventividade de Clarice Lispector certamente será bastante diferente da Macabéa de carne e osso interpretada no filme de Suzana Amaral pela atriz paraibana Marcélia Cartaxo. A anti-corporoalidade termina sendo, para os que conheceram, leram ou percorreram previamente a obra literária antes de sua transposição para o cinema, uma forma de choque psicológico e visual: o imaginário do leitor se choca com o que é visualizado pelo espectador.

Seguindo a acurada análise de Stam, encontramos o que ele chama de o mito da facilidade. O mito seria a percepção, em geral equivocada, de que filmar é mais fácil e mais prazeroso de assistir do que escrever, criar uma história, trazer à vida personagens plausíveis – ou não, em alguns casos – e do que ler, o que exige certo conhecimento vernacular, certa concentração na leitura para perceber as sutilezas lingüísticas. Stam é lapidar quando evoca o clichê inferindo que “um diretor meramente filma o que existe” e, denuncia, por não aderir a essa opinião, aquilo que seria considerado como a suposta facilidade da recepção: “Não se necessita de cérebro para se sentar e assistir a um filme” (STAM, 1995, p. 7).

Ao concluir sua análise das diversas manifestações de hostilidade às adaptações de livros para o cinema, Robert Stam (1995) atenta para o que chama de “o peso do parasitismo”, no qual as adaptações são vistas como parasitas da literatura, elas se imiscuem dentro do corpo do texto de origem e dali roubam sua vitalidade.

Além da resistência ao cinema como gênero artístico frente à literatura, há que se considerar também a especificidade brasileira. Ter sentimentos contraditórios em relação ao cinema nacional não é marca e nem característica desta ou daquela geração de apreciadores do cinema na Terra Brasilis. Existe certo orgulho patriótico, certa satisfação ao ver retratada na grande tela a realidade nacional e, por outro lado, uma enorme aversão por filmes precariamente produzidos, tecnicamente mal-resolvidos, com um som quase ininteligível.

O cinema brasileiro dos anos 1950-1960 abordava, além de abordar o grande romance de Graciliano Ramos (*Vidas Secas*), era também uma fonte aparentemente inesgotável de produções baratas, resvalando invariavelmente entre o cômico, o trágico e o grotesco, tão comuns nas produções da lendária Vera Cruz que não hesitava em fazer uma paródia das produções de Hollywood, com roteiros pessimamente redigidos e diálogos beirando *o nonsense*. É nesse tempo que surge o Cinema Novo como contraponto ao jeito de fazer cinema no Brasil. O Cinema Novo não economiza em temática demasiadamente alegórica e de cunho político/ideológico.

Não é novo e nem causa perplexidade aos amantes da sétima arte se deparar com o dilema por que passa um diretor ao buscar adaptar satisfatoriamente um livro consagrado. E, no caso de *Vidas Secas*, uma obra-prima literária e de certa forma um marco referencial na moderna literatura brasileira, o dilema foi entre retratar a realidade nordestina e assimilar o complexo jogo com o foco narrativo também presente no romance de Graciliano Ramos. Este dilema também espreitava a produção *A Hora da Estrela* (1985), adaptação feita por Suzana Amaral do livro de Clarice Lispector que fora o seu último grande trabalho literário, mas agora em um novo contexto com ligações inevitáveis com o legado do cinema nacional.

A versão de *A Hora da Estrela*, pelas mãos de Suzana Amaral em razão das belas e sensíveis interpretações (Marcélia Cartaxo interpretando Macabéa e José Dumont interpretando Olímpico de Jesus), merece algumas ressalvas, pois é difícil não perceber o quanto a obra perde em complexidade e densidade com a eliminação do narrador, Rodrigo

S.M., e de seu embate com a linguagem e a vida, com a linguagem como momento de vida e morte.

O Cinema Novo marcou profundamente a tradição cinematográfica brasileira ao fazer do cinema uma forma de questionamento da realidade nacional. Essa foi uma das preocupações principais de Suzana Amaral ao aceitar o desafio de adaptar um livro aparentemente tão inadequado ao meio cinematográfico. Ela estaria respondendo, assim, a uma função do cinema no Brasil e ao seu próprio percurso como cineasta:

Suzana Amaral começou a carreira aos 37 anos no final da década de sessenta quando, já mãe de nove filhos e quase avó, prestou vestibular para o curso de cinema na Escola de Comunicação e Arte da USP. Concluído a graduação, cursou pós-graduação em direção em Nova Iorque. Já filmou mais de cinquenta documentários de curta-metragens para o extinto programa Câmara Aberta da TV Cultura. Em 1979 foi premiada no Festival de Brasília com o curta *Minha Vida, Nossa Luta* (melhor filme), obra que serviu de pano de fundo e inspiração para a luta pelas creches da periferia de São Paulo. Em 1986 seu filme *A hora da estrela*, baseado na obra de Clarice Lispector, ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Berlim para sua protagonista, a atriz Marcélia Cartaxo. Seu mais recente trabalho foi em *Uma vida em segredo*, em 2001²¹.

Embora tenha simplificado o roteiro, com a eliminação dos questionamentos do narrador, faz uma opção por um cinema convencional, clássico. E o cinema é o palco privilegiado para a concretização de alguns procedimentos narrativos da literatura moderna, como o fluxo de consciência, como se pode constatar no filme “*As Horas*” (*The Hours*, 2002), dirigido por Stephen Daldry. Pode-se questionar: este filme é sobre o quê, qual é a história que conta? Seria uma mini-biografia de Virginia Woolf, debruçando-se sobre o período em que a escritora escrevia “*Mrs. Dalloway*” e apontando as causas que a levaram ao suicídio 18 anos depois? Seria uma forma de abordar a homossexualidade feminina em várias épocas? Trataria do desgaste provocado pela criação artística ou ilustraria que por detrás de um criador pode estar também um indivíduo assolado por fantasmas que o empurram para um beco sem saída, do qual não consegue sair?

Adentrar o campo das relações entre literatura e cinema significa centrar o foco em um traço característico das duas linguagens: a especificidade de cada meio (literatura e cinema) e como ela determina escolhas na abordagem do enredo inicial, a possibilidade concreta de narrar um enredo ficcional. Vale registrar inicialmente, em que pese o risco da obviedade, que nem todo texto constitui narrativa, e nem toda narrativa configura-se como

²¹ SUZANA AMARAL. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Suzana_amaral. Acesso em: 25 ago. 2008.

ficcional. Impõem-se algumas considerações sobre as diferenças decorrentes do suporte, situando-se o primeiro deles na linguagem escrita carregada de significados, e o outro na linguagem essencialmente apoiada na imagem e no som. Antes disso, como observa Pere Gimferrer,

La sustância de una novela no es su asunto o su soporte social, sino su carácter de organización verbal de la realidad en secuencias narrativas. Exactamente del mismo modo que la novela organiza la realidad verbal, el cine organiza la realidad visual. Lo cual no significa que una novela sea sólo palabras [...], ni tampoco que una simple sucesión de imágenes [...] constituya una narración cinematográfica. Con sólo palabras se escribe un texto, pero no una novela en el sentido corriente. Pero tanto como el hecho de relatar – y aún este hecho es muy cambiante, puede ser un mero fluir de escenas, sin progresión dramática – cuentan la palabra, para la novela, la imagen, para el cine (GIMFERRER, 2000, p. 55).

A organização da realidade verbal em seqüências narrativas e a organização de uma realidade visual (e sonora) estabelecem-se no campo estético, sobrepondo-se ao campo ideológico, que corresponde, segundo Gimferrer, ao seu assunto ou suporte social. A palavra é essencial para o romance, assim como a imagem para o cinema, porque é por meio delas que o leitor e o espectador alcançam a fruição da obra artística. A imagem é a característica principal que diferencia o cinema da literatura, embora não se restrinja apenas a isso, utilizando-se, também, de diversos outros recursos. O privilégio assegurado a este último aspecto, entretanto, suscita outra questão: em que medida a segunda obra mantém-se apenas como adaptação ou pode ser compreendida como uma nova criação artística?

Na tentativa de estabelecer um quadro teórico para o estudo das adaptações literárias, Noriega reconhece o risco de entrar em esquematismos que acabariam por transformar a teoria descritiva de uma obra literária em um conjunto dogmático ou normativo. Por outro lado, aponta a vantagem de uma tipologia para a sistematização das reflexões e o apoio para interpretações solidamente fundamentadas. Assim, seu estudo agrupa as adaptações romanescas com base em quatro tópicos: a dialética fidelidade/ criatividade, o tipo de relato (clássico ou moderno), a extensão (redução ou ampliação do texto, ou ainda equivalência) e a proposta estético-cultural.

Noriega situa a fidelidade em um limite extremo, que comporta a *adaptação como ilustração*, ou *adaptação literal*, com filmes que seguem ao pé da letra os romances, constituindo-se praticamente em veículos de divulgação dos mesmos. Na posição seguinte, encontra-se a *adaptação como transposição*, a meio caminho entre a adaptação fiel e a interpretação. A adaptação deve buscar meios especificamente cinematográficos na

construção de um texto fílmico que pretende ser fiel ao fundo e a forma da obra literária, buscando passar para a linguagem fílmica e para a estética cinematográfica o mundo expressado pelo autor, com as mesmas, ou similares, qualidades estéticas, culturais e ideológicas (NORIEGA, 2000, p. 64).

Na *adaptação como interpretação* o filme se distancia notoriamente do relato romanesco, com transformações relevantes, dando origem a um texto autônomo. No extremo oposto ao da fidelidade, da qual mantém o teor mínimo, situa-se a *adaptação livre*, que pode ser uma reelaboração, digressão, pretexto, variação, ou transformação. Nesse caso, os filmes interpretam livremente a obra original, com a qual mantêm vínculos tênues ou pouco marcados.

Teorizando sobre narrativa de ficção, Gerard Genette estabeleceu três sentidos ou três aspectos da realidade narrativa:

Proponho, sem insistir nas razões óbvias da escolha das palavras, designar história o significado ou conteúdo narrativo [...], relato propriamente dito o significante, enunciado, discurso ou o próprio texto narrativo, e narração, o ato narrativo produtor e, por extensão, a totalidade da situação real ou fictícia em que ele se realiza (GENETTE, 1972, p.72)²².

Genette reconhece a contribuição de Todorov, que havia estabelecido a distinção entre *récit comme discours* e *récit comme histoire*, acrescentando que, dadas as conotações do termo história, ele adotará, preferencialmente, o termo *diegese*, lançado em circulação pelos teóricos da narrativa cinematográfica. Mas ocorrem algumas diferenças conceituais, caso se trate de livro ou filme, como observam Vanoye e Goliot-Lété:

O termo diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe, (“ou pós-supõe”), em todo caso, que lhe é associado. A história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte narrativa não especificamente fílmica. São o que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum: um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega. No filme, a contrapartida da diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 40).

Estabelece-se assim importante distinção entre duas instâncias (história/diegese e contrapartida a ela, recursos próprios de cada meio), e afinidade entre o cinema e a literatura que compartilham, cada um a seu modo, dessa mesma ambigüidade.

²² Tradução do autor do texto original: “Je propose, sans insister sur les raisons d’ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer histoire le signifié ou contenu narratif [...], récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration l’acte narratif producteur et, par extension, l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place”.

Outro componente narrativo que merece atenção na passagem do livro para o filme é o espaço. No livro, as referências espaciais chegam ao leitor de diversas maneiras, sendo mais frequente, na ficção moderna, diluírem-se as descrições do espaço físico ou mesmo memorialístico em que as personagens se situam. No filme, é necessário compor visualmente todo o espaço de permanência e de movimentação dos personagens, com mobiliário e utensílios, em espaços interiores, e com muito mais que isso para as cenas externas. No filme *A Hora da Estrela*, o espaço do quarto que Macabéa divide com outras três moças apresenta poucos móveis, todos muito simples, caracterizando a humildade do local, as paredes são sujas e os móveis desconectados, oferecendo um ar de bagunça ao ambiente.

A Hora da Estrela, o filme, é composto por 12 seqüências narrativas que transcorrem no quarto de pensão em que Macabéa mora com outras três moças. A seguir, será apresentada a decupagem da seqüência 13. Com duração de 1 minuto e 10 segundos, esta seqüência abarca 15 planos.

O quarto é pobre e pequeno, quase sem espaço para circulação. Tem três camas. Cada uma de modelo diferente da outra, onde dormem as três Marias. A cama de Macabéa está colocada de forma perpendicular às três. O quarto é ainda atulhado com mesinhas de cabeceira, uma pequena pia, um minúsculo fogãozinho e varais com roupas estendidas.

- 1) Plano Próximo: mesa pequena sobre a qual se vê um rádio de pilha, uma garrafa vazia de Coca-Cola, um porta-moedas, uma embalagem de remédio. O dial do rádio está sintonizado na Rádio Relógio.
- 2) Plano Americano: Macabéa está sentada na beira da cama sobre uma das pernas, a outra pende para o chão. Macabéa passa cola em uma figura recortada. Levanta e cola essa figura na parede envidraçada onde fica encostada a cabeceira de sua cama. A figura mostra um carro de luxo. Outras figuras estão coladas na parede, dentre as quais, uma moça sensual faz propaganda de um produto de beleza.
- 3) Plano Médio: A câmara enquadra duas moças: a da cama do meio e a da cama do canto. A moça da cama do meio come de uma marmita, sentada no pé da cama. A outra moça lê um livro, sentada no canto superior da cama. Suas pernas encontram-se dobradas enquanto está encostada na parede. Os olhos da moça que come vagueiam pelo quarto em direção à cama de Macabéa que fica logo à sua frente.

- 4) Leve Plongée Próximo: A terceira moça está deitada. Dormindo.
- 5) Plano Frontal Próximo: Pequena mesa em que está o despertador, marcando a hora que é anunciada em meio a tique-taques pela Rádio Relógio. Nessa mesinha pode-se ver uma garrafa pequena, uma camponesinha de louça e um bule de louça pintada.
- 6) Plano Americano: Macabéa está recortando uma outra figura e a Rádio Relógio segue despejando suas informações.
- 7) Plano Médio: Novamente as duas moças. A que está se alimentando dirige a palavra a Macabéa: “Tá ficando bonita tua parede, hein Macabéa?”. Ao fundo, a outra moça continua lendo.
- 8) Plano Médio: Contraplano de Macabéa que apenas olha e esboça um rápido sorriso para a companheira.
- 9) Plano Próximo: A minúscula pia do quarto, encardida e com trincas, está com a torneira pingando água. Acima da pia, um copo com escovas de dente, um absorvente higiênico dobrado e uma outra peça de roupa (talvez uma calcinha).
- 10) Plano Próximo: A moça que lê, pára a leitura para mirar a capa do livro. Retorna à leitura. Ouve-se a Rádio Relógio.
- 11) Plano Americano: Macabéa segue colando figuras. Agora a imagem de um galeto suculento. Escuta-se o locutor da Rádio Relógio anunciando um livro de auto-ajuda.
- 12) Plano Próximo: A moça que está comendo dirige-se para a que está lendo: “Ô das Dores, porque você vira toda hora pra capa do livro hein?”
- 13) Plano Próximo: Contraplano de das Dores que, olhando para a companheira, responde: “Acho chato livro sem figuras. Esse não tem, então, olho pra capa, pra me lembrar”.
- 14) Plano Próximo: Novamente vê-se a mesinha, o foco vai para o rádio portátil, a Coca-Cola, a caixinha de remédio e o porta-moedas.

15) Plano Geral: Tomada geral do quarto e das quatro moças, focalizando em primeiro plano Macabéa, que agora passa cola com os dedos em outra figura recortada. O ambiente é preenchido com os sons dos segundos passando e a voz do locutor veiculando outra informação.

A passagem de um suporte para o outro deve substituir o texto escrito por imagens, sons e movimento, com os devidos cuidados para não perder de vista as necessárias e possíveis equivalências, no caso dos filmes que pretendem ser fiéis aos livros em que o inspiram, conforme assinala Noriega. Ainda levando em conta o referido quadro, deve-se levar em conta a especificidade dos textos clássicos em oposição aos modernos, pois os modos de narrar são extremamente diversificados.

Suzana Amaral encontrou um jeito de narrar. O seu jeito de narrar *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. O narrador, de nome Rodrigo e sobrenome misterioso, S.M., foi simplesmente deixado de lado. Suzana Amaral parece ter colocado um telescópio em um olho e um microscópio em outro. Com um viu de longe a história desenvolvida por Clarice Lispector. Com outro, esmiuçou uma personagem, Macabéa. Viu um Brasil de muitas desigualdades, históricas e seculares desigualdades sociais e culturais. Mas viu de longe porque o que lhe interessava era o particular, era dar vida a uma dessas milhares de brasileiras anônimas que atravessam o país geograficamente como se estivesse sendo exilada a outro continente. E focou nela – a nordestinazinha-morta-de-fome e que se alimentava de uma mistura entre pão com mortadela e audições regulares da Rádio Relógio.

Macabéa se revela tanto no livro quanto no filme com a mesma contundência, a contundência das pessoas que desconfiam da própria existência. As frases que lhe definem saem do livro para o celulóide com o mesmo peso: “Desculpe. Mas não acho que sou muito gente” (AHE, p. 48); “É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?” (AHE, p. 48); no filme, dialogando com Olímpico, indaga: “Será que eu sou eu?”.

José Carlos Avellar, estudioso do cinema e mais especificamente do cinema originado na literatura, lança luzes sobre a arte de Suzana Amaral ao levar para as telas a *A Hora da Estrela*:

O narrador, no filme, se esconde como se nem existisse, reforça a sensação (quase) sempre presente no cinema: a de que as ações se dão a ver de modo direto, sem mediação de qualquer narrador: estão ali, presentes, acontece diante de nossos olhos,

ninguém nos conta nada, vemos acontecer, somos testemunhas oculares da história. Quieta, discreta, a câmera de Suzana Amaral conta a história de Macabéa, Olímpico e Glória de modo a que o espectador se dê conta do contado sem perceber o que tanto aflige Rodrigo S. M. (explosão), o contar (AVELLAR, 2007, p. 179).

É um desafio maior fazer uma tradução intersemiótica em uma obra mais complexa, como a de Clarice. Antes de entrar nos roteiros propriamente ditos, seria possível dar conta dos movimentos internos das personagens somente através de recursos visuais? Para conseguir atingir esse estado, deve-se buscar amparo nas teorizações modernas do escritor e teórico Gérard Genette e certa dose de inspiração em várias produções de Ingmar Bergman, uma vez que os filmes do cineasta sueco são considerados na feliz expressão de Genette como “cinema em estado puro”.

Como fazer a mutação, realizar a alquimia, transformar metalinguagem especificamente literária em imagens? Esta era a pergunta que não podia ser calada. Doze anos depois esta pergunta permanece tão válida e pertinente como certamente foi formulada em 1985 por leitores atentos da obra de Clarice Lispector. Não se pode deixar à margem que Clarice detinha os segredos de uma escrita única, muito autoral, algo novo no panorama literário do Brasil. Mais que uma autora a produzir crônicas, contos, romances, novelas, é inegável reconhecer que por trás disso, como se um palimpsesto fosse, havia um culto à linguagem de Clarice. Paralelo a isso, o cinema nacional havia sido bem sucedido em levar para às telas alguns textos que marcaram as letras nacionais, e, como exemplo, podemos mencionar os êxitos que foram nas telas tanto *Vidas Secas* quanto *Macunaíma*, ambos ainda nos anos de 1960.

Mas, não seria um estilo singular, distinto, muito particular o de Clarice quando comparado com Graciliano Ramos e Mário de Andrade, também ícones da literatura brasileira? Nos três romances levados às telas, há alguns pontos em comum: a pobreza e indigência do Brasil subdesenvolvido bem fazem um paralelo com a história do Fabiano de *Vidas Secas* com a Macabéa de *A Hora da Estrela* e, ao mesmo tempo, temos diante de nós mais um amplo cenário a ser estudado: quais os graus de anti-heroísmo existentes no *Macunaíma* de Mário de Andrade e na Macabéa de Clarice Lispector, e entre esta e o Fabiano de *Vidas Secas*?

Fabiano é personagem de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Ele é um excluído da sociedade, uma vez que não satisfaz aos critérios impostos pela sociedade. É por transgredir tais códigos sociais que é considerado anti-herói. Assim, tem-se que anti-herói é o herói que

entra em conflito com os códigos da sociedade ao invés de se conformar com eles e, desse modo, acaba por valorizar o que é rejeitado e reprimido pela norma social. Fabiano é pobre e vive como um animal. Não sabe falar direito, não tem renda fixa e os filhos não frequentam a escola. O próprio personagem se coloca na posição de anti-herói ao dizer: “Você é um bicho, Fabiano”; deixando claro que os padrões impostos pela sociedade em que vive são inversos. Em *Vidas Secas*, embora de maneira menos radical do que em Clarice Lispector, Graciliano Ramos também optou por uma narrativa pouco convencional, adotando pontos de vista específicos em capítulos separados. O filme que adaptou o romance não é considerado, porém, uma simplificação da obra original.

Já Macunaíma, personagem de Mário de Andrade é o clássico anti-herói tupiniquim. Foi criado para apresentar os defeitos mais visíveis do modo de viver estereotipado do brasileiro. Macunaíma é indolente, fraco de espírito, moralmente flexível e tem caráter duvidoso. É um personagem típico da cultura da malandragem.

Macabéa é, também, anti-heroína. A personagem não tem consciência de sua própria identidade: “Se tivesse a tolice de se perguntar ‘Quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão” (AHE, p. 21). Macabéa é totalmente ignorante, tanto que não se questiona, não busca a verdade, não tem esperança no amanhã e no seu destino.

Sua posição é colocada não só pela sua existência, suas falas desconcertadas, mas também pelo narrador suprimido quando o “escritor” alerta que existe também um estilo próprio para contar da moça nordestina: há que ser antigo, sem modismos a guisa de originalidade (AHE, 1998, p. 27), e nada de palavras enfeitadas, adjetivos esplendorosos ou substantivos carnudos (AHE, 1998, p. 29). É que a matéria é pobre e ele tem de falar simples para captar sua existência humilde (AHE, 1998, p. 29). O vocabulário simples de Macabéa é retratado no filme, por exemplo, quando a moça pergunta a Olímpico o que é “augebra” (álgebra), ou “usuários”, palavras que ela ouve no rádio ou lê em algum cartaz.

A sua visão de um ser humano pobre, simples, inculto, carregando consigo as características do meio em que se localiza o personagem, uma eterna migrante (Macabéa) entre a aridez do nordeste brasileiro para a cena urbana carioca, enfrentando os dilemas próprios de quem se aventura a conviver com o Brasil arcaico e rural com o Brasil moderno e urbano é o retrato que Clarice Lispector deixa consolidado em *A Hora da Estrela*. Este mesmo retrato pode ser visto na obra de Suzana Amaral.

Assim, é pertinente tentar metodologicamente relacionar as percepções ‘clariceanas’ – muitas vezes insólitas, de alguém que possuía o domínio completo da escrita e a preocupação subjacente de reter o espírito das palavras, através de uma dosagem harmônica entre poesia e concretude, devaneio e realidade – com a linguagem cinematográfica adotada por uma diretora de rara sensibilidade e obra reconhecida dentro e fora do Brasil, como é o caso da cineasta Suzana Amaral.

Resumindo, a existência de uma migrante nordestina – segundo Rodrigo S. M. – tem de ser descrita com objetividade e clareza, detendo-se nos fatos; *e isso é trabalho para homens*. Nas entrelinhas desse discurso se encontram os preconceitos contra a mulher e a escrita feminina, como já foi dito, mas também, de algum modo, contra o pobre e sua presença na literatura. E quanto ao cinema? Qual seria a posição de Suzana Amaral? Haveria o mesmo preconceito contra a mulher que é cineasta? Afinal, pode-se perguntar, por que uma dona-de-casa abastada merece centenas de páginas para a descrição de seus conflitos interiores e a pobre nordestina tem de ficar restrita aos fatos? Ela não seria complexa o suficiente para ser apresentada com sua subjetividade? Limitar essa existência aos fatos aproximaria o relato mais ao jornalismo e a outros gêneros supostamente referidos como “menores” do que ao romance, gênero “maior” desde as revoluções burguesas? Macabéa não seria digna da “grande arte”?

Claro que o diálogo estabelecido por Lispector neste livro não tem um único interlocutor. Ao reproduzir, ironicamente, o discurso de que mulher escreve piegas, que não se deve “enfeitar” o texto e que é preciso se reduzir aos fatos, a escritora de *A paixão segundo G. H.* e de *Perto do Coração Selvagem* está respondendo àqueles que apontavam sua obra como alienada ou excessivamente hermética e subjetiva (o que daria no mesmo). Mas não deixa de lançar um olhar crítico sobre a própria escrita, discutindo-a através desse narrador cínico e demasiado consciente de seus fracassos. Até porque, para usar as palavras do próprio Rodrigo S. M. “fazer o figurativo para mostrar que sabe” pressupõe, por um lado, a existência do espectador (que não só observa, mas cobra algo), e por outro certa dúvida sobre as reais dificuldades (caso contrário, não haveria necessidade de provar nada).

4.1 O Roteiro Escrito

A terceira revisão do roteiro escrito (quarto tratamento, considerando a versão original)²³ usada para comparar com a versão filmada e montada que foi apresentada no cinema, registra, em sua folha de rosto, “Adaptação de Suzana Amaral e Alfredo Oroz”. Diferentemente do filme, que informa, na ficha técnica de apresentação dos créditos, ser “baseado na obra de Clarice Lispector”. Existe, decididamente, diferença entre “adaptação de” e “baseado em”. Considerando o produto filme, há que se convir que a modificação resultou mais adequada, já que “adaptado” leva a entender que, a partir do texto de Clarice Lispector, houve uma adaptação do conteúdo expresso em linguagem verbal para a linguagem fílmica. Esta seria a adaptação: transformação do livro em *script* cinematográfico. Já a utilização da expressão “baseado em” implica passar a idéia de que o texto serviu de base, apoio. Ou ainda, de que houve uma natural transformação do texto e seu conteúdo na passagem do livro ao filme. Embora usados indistintamente, os termos guardam entre si sutis diferenças. Creio que essa foi a intenção de Suzana Amaral ao optar por “baseado em”, na versão final do produto, o filme²⁴.

Na cópia do roteiro de Suzana Amaral, existem anotações de próprio punho da diretora, onde fica em relevo as modificações que o roteiro sofreu em diversos momentos da filmagem. Por essas anotações, verifica-se que muitas das tomadas planejadas foram completamente alteradas. E que outras, se filmadas, ficaram no “copião”, não passando para a montagem final. Um exemplo a citar, pela aproximação quase literal com o texto de Clarice Lispector, é a seqüência em que Macabéa vai ao médico, o qual, no livro, foi indicado por Glória²⁵, e no roteiro, sugerido por Aparecida, uma das colegas de quarto.

Tomada 276, no roteiro:

Médico: Você faz regime para emagrecer, menina?
 Macabéa: (não responde)
 Médico: O que você come?
 Macabéa: Cachorro-quente...
 Médico: Só?...
 Macabéa: Às vezes como sanduíche de mortadela...

²³ Cf. cópia do roteiro escrito (julho, 1984), terceira revisão, fornecido por Suzana Amaral.

²⁴ Em correspondência ao pesquisador João Manuel dos Santos, datada de 21/11/1989, Suzana Amaral reconhece que o roteiro, em diversas versões, foi “evoluindo e se modificando”. Na entrevista concedida a Osvando Moraes, já referida, Suzana Amaral declara que “o livro é como a ponta de um iceberg; o essencial, a coisa maior, está por baixo. [...] Tem coisas no filme que não estão no livro. Mas há o principal: as sensações [...]” (AMARAL, 1984, p.39).

²⁵ “[...] procurar o médico barato indicado por Glória” (AHE, 1977, p.80).

Médico: Que é que você bebe? Leite...
 Macabéa: Só café e refrigerante...
 Médico: Refrigerante?... Você às vezes tem crise de vômitos?...²⁶

Compare-se com a cena literária:

- Você faz regime para emagrecer, menina?
 Macabéa não soube o que responder.
 - O que é que você come?
 - Cachorro-quente.
 - Só?
 - Às vezes como sanduíche de mortadela.
 - Que é que você bebe? Leite?
 - Só café e refrigerante.
 - Que refrigerante? – Perguntou ele sem saber o que falar.
 À toa indagou:
 - Você às vezes tem crise de vômito? (AHE, p.80)

Enfim, toda a seqüência é construída pelas marcas do próprio texto literário. Não só as falas são textualmente aproveitadas, como a idéia de apresentar o médico como um profissional inescrupuloso, desatualizado e que clinica apenas para ganhar dinheiro é explicitada tanto no roteiro escrito como no texto literário. No roteiro, há a indicação: “Consultório médico decadente revela profissional sem escrúpulos. Interior, dia”²⁷. No livro: “Esse médico não tinha objetivo nenhum. A medicina era apenas para ganhar dinheiro [...] Sabia que estava desatualizado na medicina” (AHE, p.81).

O fato de cenas filmadas não passarem pela montagem na moviola é muito comum na indústria do cinema. Às vezes, a opção de não utilizar o material filmado é tomada em comum acordo entre o montador e o diretor do filme. No caso de *A Hora da Estrela*, se a cena foi filmada e não foi aproveitada na montagem, a decisão prejudicou a continuidade da ação fílmica, pois, se Macabéa vomita, na seqüência imediatamente posterior à festa em casa de Glória, e que está no filme, essa cena é a preparação para a visita ao médico: a colega, inclusive, sugere isto, aconselhando a consulta.

Ao contrário, há no roteiro escrito diversas cenas que não são sequer sugeridas no texto literário e que, da forma como foram trabalhadas pelos roteiristas, incorporam-se ao universo fílmico da história de Macabéa. Esta constatação corrobora a percepção de que Suzana Amaral, a diretora, buscou criar algo novo, usando uma nova linguagem, a do cinema, onde certos predicados ficam bem mais evidenciados, como a caracterização dos atores, os cenários reais e os criados especialmente para o filme, além de poder dotar os personagens de

²⁶ Cf. cópia do roteiro escrito, p.82.

²⁷ Cf. cópia do roteiro escrito, p.83.

características humanas, palpáveis, mais que a compreensão que o leitor tem dos personagens tendo diante de si tão somente o texto literário.

Nesse caso, cada leitor cria um imaginário para esta ou aquela trama, esta ou aquela personagem e assim por diante. Um exemplo seria a seqüência em que Macabéa, “de pé no meio do ônibus entre dois moços bonitos [...] fica espremida. [...] Ela os olha. Estão apertados nela, os dois, bem altos, bonitos, falantes. [...] vê os sovacos dos moços, suados. E gosta. Fecha os olhos e cheira. Gosta”. No filme, essa é a seqüência 14. Na versão final, que acabou sendo filmada, a cena acontece num carro de metrô apinhado de passageiros. Mas a idéia é a mesma. Macabéa, espremida entre os dois homens que, segurados nos apoiadores, ficam com as axilas à mostra, bem à altura do rosto de Macabéa, que sente o cheiro dos homens e gosta.

Não há, entretanto, no texto de Clarice Lispector, semelhante situação. A idéia que conduziria a essa concreção narrativa do filme seria a que está expressa no encontro de Macabéa com Madame Carlota (AHE, p.90), em apenas três frases, dialogadas: “– Você sabe, meu amor, que cheiro de homem é bom? Faz bem à saúde. Você já sentiu cheiro de homem? – Não senhora”. Pelas revelações anteriores da cartomante (cafetina, prostituta, sem medo de palavras, sem papas na língua), o “cheiro de homem” não se restringe ao cheiro do suor das axilas, mas adquire conotação mais forte, de caráter sensual, sexual mesmo.

No filme, cronologicamente, a seqüência do metrô antecede à do encontro com a cartomante. Diferentemente do que acontece no texto literário, serve para reforçar a idéia de que Macabéa, ao responder negativamente à Madame Carlota, mentiu. O que referendaria tal leitura seria a observação da seqüência seguinte, a de número 15 no filme, em que Macabéa, visivelmente excitada, à noite, deitada na cama, mãos entre as pernas, masturba-se. Essa constatação remete-nos ao texto literário: “Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de pêlos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência. Ela nada pedia mas seu sexo exigia [...]” (AHE, p.84). Tal idéia é fortalecida pela afirmação: “[...] tinha vergonha da verdade. A mentira era tão mais decente. Achava que boa educação é saber mentir” (AHE, p.83).

Isto exposto, pode-se afirmar que o filme pode ser visto como um produto codificado cinematograficamente a partir de uma base literária: o texto literário *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Isso é, na transcodificação do livro para o filme, Suzana Amaral constrói a especificidade da narrativa de Macabéa. Nessa trajetória, porém, não se perderá a marca

literária da personagem clariceana, mas, agora, no espaço-tempo do filme *Macabéa* encontra sua humanidade nos pequenos gestuais de um cotidiano raquítico, franzino, como raquítica e franzina foi sua própria existência literária. Se na obra original a trama faz emergir um debate instigante sobre a linguagem, a autoria e até mesmo narrador em constante crise existencial, no filme tudo isso é relegado a um plano secundário que chega mesmo às raias do que é efêmero, perecível, descartável. Na obra original *Macabéa* além de ter uma existência limitada e circunscrita ao universo regionalista onde a carência de bens (materiais e imateriais) é sua característica gritante, nas telas, a personagem encontra restos de felicidade em uma existência anódina e frugal. É nesse espaço mágico que o cinema sabe construir e seduzir pela junção da emoção e da técnica, da razão e do sentimento, que *Macabéa* encontra-se no espectador que, em silente torcida, almeja que o projeto humano venha a vingar e seja de uma completude inescapável.

4.2 Aspectos Cinematográficos da Adaptação

Faz-se necessária uma breve apresentação de técnicas largamente usadas pela cineasta Suzana Amaral. *Close-up*, *Primeiríssimo Plano*, *Detalhe* são recursos de câmera frequentemente utilizados, pois a personagem demanda ser mostrada em pedaços para que o espectador possa reuni-los: parte do corpo, pernas, rosto, mãos, olhos, quadris, boca, orelhas, unhas... A idéia não é outra que mostrar uma imagem fragmentada, em pedaços, de forma a que o espectador seja levado a ele mesmo compor uma imagem do todo.

4.2.1 Elementos

4.2.1.1 O Gato

Uma sugestão metafórica forte que o filme explora dada sua insistência, colada à história de *Macabéa*, encontra-se na imagem do gato que aparecerá repetidas vezes em nada menos do que quatro seqüências do pouco mais de uma hora e meia filmados:

Seqüência inicial: Quando vemos *Macabéa* ser ameaçada pelo chefe de ser demitida do emprego. A primeira imagem, colocada no centro do quadro, é de um gato comendo algo que não conseguimos identificar. Sons de batidas leves são ouvidas. A câmera, em movimento ascendente e à esquerda, vai deixando o gato e focalizando a moça de aspecto pobre que pressiona teclas da máquina. Novamente o gato aparecerá, agora miando e cruzando por debaixo da mesa. Ainda nessa mesma seqüência, o gato irá aparecer, tão logo *Macabéa* se levanta da mesa de trabalho com as folhas datilografadas nas mãos. No próximo plano ouviremos o miado do gato que parece farejar uma nova presa.

Seqüência 9, aos 16m48s de projeção do filme: Macabéa “cata milho” na máquina de datilografia. Lança um olhar para Glória ao telefone, que ainda não está enquadrada. O gato mia. A câmera movimenta-se para a esquerda e traz Glória em primeiro plano. Sr. Raimundo entra pela direita, dirige-se à Macabéa e lhe dá orientações. Glória, que perguntava ao telefone em tom desafiante, se o outro duvidada que o exame “deu positivo” – ao perceber a entrada do chefe muda de tom e simula estar atendendo a um cliente qualquer. Novamente, sozinha, chantageia o ouvinte: se ele não der o dinheiro, a mulher dele ficará inteirada de tudo. Em plano próximo, vemos o gato roendo algo no chão e ouvimos a voz metálica de Glória: “Você não sabe do que sou capaz”. Primeiro plano de Glória: “São oitenta mil cruzeiros. Se você me der agora resolvo isso no final de semana. Então tá bom: no bar da esquina, na hora do almoço. Mas, olha aqui, leva em dinheiro, eles não aceitam cheque.” Macabéa que ficou no fundo do quadro, em imagem difusa, observa toda a negociação. Ouvem-se os ruídos das teclas da máquina de escrever chocando-se contra o papel.

Seqüência 17, ao 28m53s de filme. Macabéa está no escritório. A primeira imagem focaliza a grande planta pousada no copo d’água. Macabéa, sentada rente à máquina de escrever, de costas para o espectador, observa Glória, pedindo dispensa do serviço ao chefe. A desculpa é que precisa levar sua mãe ao médico. Questionada, por Macabéa, se a mãe está doente, em tom zombeteiro Glória diz que é uma desculpa para poder ir ao encontro do rapaz da “voz gostosa”. A imagem do gato lambendo-se ocupa, então, o quadro. Glória enuncia um “tichau” e sai faceira, tomando a planta do copo da mesa de Macabéa e colocando-o no decote. Macabéa levanta-se pega o copo que ficou só com água e derrama a água em um pé de “comigo ninguém pode”, plantado em vaso no escritório. Quando volta à mesa, o som musical, dos momentos especiais de Macabéa, começa a ser escutado. Senta-se. Olha para a porta fechada do Sr. Raimundo. Decide-se e vai até ele, inventando, ela também uma “desculpa”, ou melhor, uma mentira (a de que precisa extrair um dente que dói) e pedindo dispensa do trabalho, para o dia seguinte. Sr. Raimundo aceita o pedido de dispensa.

Seqüência 35, a 1h06m40s de filme: Dois ambientes alternam-se nessa seqüência – o do escritório e o da praça – em que Glória vai encontrar Olímpico, a pedido de Macabéa, para avisá-lo de que não poderia ir ao encontro naquele final de dia, pois tivera de permanecer no escritório, por ordem do chefe, para refazer a datilografia de algumas cartas. Dois tipos de sons ligam esses ambientes: os sons das batidas na máquina de escrever que se ouvem nas tomadas da praça e o som musical, que prenuncia mudanças para Macabéa, que passa a ser audível nos dois ambientes.

Na praça: Em frente à estátua, Olímpico, no centro do quadro, caminha de um lado para outro, com sua inseparável bolsa à tiracolo. O som de batidas lentas na máquina de datilografar junto com outro som musical anunciador de novidade é perceptível. Glória entra pela direita do quadro, procurando identificar Olímpico pela fotografia. Então, o espectador, em plano geral, os vê conversando sem que se consiga entender o que estão falando.

No escritório: Solitária, Macabéa datilografa. Há uma união dos sons.

Na praça: Glória e Olímpico entenderam-se e saem conversando pela direita do quadro.

(Os sons são os mesmos)

No escritório: Macabéa, com pouca iluminação, ainda está datilografando. A seqüência é fechada com o perfil do gato, em um jogo de luz e sombra, logo na entrada do escritório, devorando um rato.

Existe certa gradação na forma em que as imagens do gato nessas seqüências aparecem, assemelhando-se à ação institucional do gato com a forma de agir da personagem Glória, que é recorrente em todas essas seqüências. Há um gesto naturalista, no filme, que explora imagens de bichos, sugerindo a assimilação destes ao grupo de personagens,

sobretudo Macabéa. No caso do gato, este interage no habitat do homem. Mas o homem também sai em busca do habitat dos bichos.

Deve-se ter em mente as cenas tomadas do Zoológico, onde Macabéa e Olímpico passam à frente das jaulas, das tomadas em *detalhe* do hipopótamo, dos disparates verbais de Macabéa, assimilados com o mau humor por Olímpico, ficando, assim, realçada analogamente a animalidade da personagem. O gato como animal carnívoro, felino, astuto, ladrão, é uma analogia gritante com Glória, nas seqüências acima referidas. De organismo dotado – visão noturna, língua áspera, bigodes sensíveis, unhas retráteis – para a caça e a tocaia, o gato salta e trepa atrás do que lhe convém. Glória aparecerá como uma espécie de exemplo humano que Macabéa tentará seguir à risca. Glória é a companheira que sabe dominar à maestria a arte da sedução amorosa. Ela se vê como uma mulher bem sucedida, que sabe arriscar e sabe se safar de situações imprevisíveis.

O filme ainda irá reter a cena em que Glória trocará Olímpico – situação em que Macabéa será passada para trás – por um possível casamento com um sócio de seu pai. Macabéa nunca seria assimilável à escala dos felinos como Glória. Macabéa por mais que tente, buscando observar e descaradamente imitar Glória, estará sempre destinada a fracassar.

Pode-se ver delineado pelo filme, nessa moral fabular da vida que come a vida, passada pelas inferências ao gato, um certo determinismo social que a tudo comanda e que reafirma a lei da selva, ou seja, a vitória pura e simples dos mais fortes sobre os mais fracos. Macabéa está determinada a perder e sua vitória será possível unicamente sob a forma de um realismo mágico pós-mortem, de natureza compensatória, com o jovem rico e “bem apanhado” que irromperá na cena final em que está vestida de azul.

4.2.1.2 O Espelho

Será reproduzido três parágrafos da longa seqüência narrativa, entremeada pelas reflexões e descrições do narrador, em que Macabéa vê-se no espelho, para que se lembre a dança metafórica construída por Rodrigo:

Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos introcamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. E adianto um fato: trata-se de moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha. Vergonha por pudor ou por ser feia? Pergunto-me também como é que eu vou cair de quatro em fatos e fatos. É que de repente o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto e não por não saber desenhar. Para desenhar a moça tenho que

me domar e para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas e beber vinho branco gelado, pois faz calor neste cubículo onde me tranquei e de onde tenho a veleidade de querer ver o mundo. Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contacto com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida anterior? Duvido muito. Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem. Pois como eu disse a palavra tem que parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator porque, com apenas um modo de pontuar, faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto (AHE, p. 30).

O Senhor Raimundo Silveira – que a essa altura já 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. Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem. (HE, p.32)

Viu ainda dois olhos enormes, redondos saltados e interrogativos – tinha olhar de quem tem uma asa ferida – distúrbio talvez da tiróide, olhos que perguntavam. A quem interrogava ela? A Deus? Ela não pensava em Deus, Deus não pensava nela. Deus é quem conseguir pegá-lo. Na distração aparece Deus. Não fazia perguntas. Adivinhava que não há respostas. Era lá tola de perguntar? E de receber um “não” na cara? Talvez a pergunta vazia fosse apenas para que um dia alguém não viesse a dizer que ela nem ao menos havia perguntado. Por falta de quem lhe respondesse ela mesma parecia se ter respondido: é assim porque é assim. Existe no mundo outra resposta? Se alguém sabe de uma melhor que se apresente e a diga, estou há anos esperando (HE, p. 34).

Os trechos acima serão comparados com parte da seqüência fílmica inicial, em que Macabéa nos é apresentada já durante a rotina de trabalho, e onde a cena do espelho aparece: Essa seqüência compõe-se de 35 planos e dura aproximadamente 5 minutos. Será recortada quando o chefe direto de Macabéa, Sr. Raimundo, aproxima-se da mesa de Macabéa para anunciar-lhe a demissão próxima, pois o Sr. Pereira, dono da empresa, continua demonstrando seu descontentamento com a péssima qualidade de seu serviço datilográfico:

Plano 28: Plano médio – Macabéa sentada à máquina de escrever devora um sanduíche. O papel em que o lanche fora embrulhado está sobre a máquina. O que, por si só, demonstra um certo desleixo para com a feitura de um trabalho típico de escritório. Um *travelling* para a esquerda do espectador aproxima a câmera de Macabéa, colocando-a de perfil, em close. O miado do gato, que habita o espaço junto com Macabéa e que já fora mostrado nos planos 1, 2 e 5, é ouvido. O Sr. Raimundo entra pela porta que se vê ao fundo, aproxima-se da mesa com as folhas datilografadas na mãos: “Ô Macabéa, desse jeito não dá.” Coloca-se sobre a mesa: “olha aqui, tudo sujo, cheio de furo, gordura para todo lado!” Plano 29: *Primeiríssimo Plano* do rosto de Macabéa, olhando humilde e amedrontada o Sr. Raimundo dizer: “Desse jeito nós vamos ter de despedir você.”

Plano 30: *Plano médio* – Sr. Raimundo vira-se e afasta-se com as mãos no bolso. Macabéa, desconsolada, com os papéis nas mãos, chama com um fio de voz: “Seu Raimundo...” Ele se volta.

Plano 31: *Primeiríssimo Plano* do rosto de Macabéa, que, mansa, olhando ao Sr. Raimundo, diz: “O Sr. Me desculpe o aborrecimento.”

Plano 32: *Plano Médio* – Do fundo da sala, Sr. Raimundo a olha e aproxima-se, novamente da mesa, com mãos no bolso: “A despedida pode não ser para já. Pode até demorar um pouco. Mas, por favor, pelo menos lave as mãos. Macabéa, comendo o lanche, responde: “Sim, senhor.”

Plano 33: *Close* de Macabéa que olha para baixo.

Plano 34: *Detalhe* das mãos, as palmas voltadas para cima e dedos se dobram sobre as palmas – mãos maltratadas de unhas curtas e sujas. Em outro gesto, os dedos direitos alisam lentamente a palma da mão esquerda.

Plano 35: *Câmera Baixa* – Ambiente escuro. Acordes musicais, sem que possamos discernir ou identificar que melodia é essa, acompanham esta tomada. *Detalhe* da mão de Macabéa acendendo a luminária que desce do teto. A câmera movimenta-se para baixo até focalizar em *close* frontal a imagem de Macabéa no espelho velho e com nódoas de sujeira. Parte posterior da cabeça que se olha ocupa a borda esquerda do quadro. O rosto movimenta-se para frente, como querendo ver-se melhor, e Macabéa toca-o em movimento lento, os dedos circundando a testa, contornando os olhos, volta e passa sobre o nariz, ocultando a boca.

Nas duas seqüências, a escrita e a fílmica, o espelho aparece. No texto escrito, o espelho-símbolo junta dois níveis de realidade: aquela realidade que a razão pode assimilar sem conflito e outra que ultrapassa a compreensão racional e que poderíamos designar como “mais que real”, quando a imagem refletida no espelho não é a da nordestina que se olha, mas do narrador que a cria. Ou quando a nordestina vai ao banheiro, olha-se no espelho e, por momentos, parece não se refletir ali imagem alguma. A razão humana pode compreender alguém olhar-se no espelho e a própria imagem ser refletida, porém ultrapassa a razão outra imagem ser refletida, que não a de quem se olha. O clima criado propicia que nesta seqüência ocorra o questionamento sobre Deus. A imagem do espelho faz a mediação da aproximação dessas realidades. Talvez, por isso, o espelho possa ser considerado a imagem das imagens quando se anseia por dar expressão ao desejo humano de reunir tanto a visão material quanto a visão espiritual ou mística. Na teologia islâmica, a imagem do espelho é reverenciada, pois crê-se que, pela lei da reflexão,

a imagem originária aparece mais ou menos completa e precisa, segundo a forma e a posição do espelho”, o que “é igualmente válido para reflexão espiritual, e é por isto que os mestres do sufismo dizem habitualmente que Deus se manifesta ao próprio servo segundo a disposição e atitude de seu coração. Em certo sentido, Deus se junta à forma espiritual do coração, exatamente como a água assume a cor de seu receptáculo (HANANIA, 1998, p. 302).

Já para outras mitologias que acreditam haver uma correspondência mágica entre a coisa e sua cópia reproduzida, os espelhos podem reter a *ânima* ou energia vital de quem se reflete. É correto asseverar que a diversidade simbólica do espelho permite que nos dirijamos aproximativamente de seu significado, de sua substância.

No filme, o ambiente soturno, a audição de acordes musicais junto com as tomadas de câmera, que focalizará Macabéa frente a um espelho manchado de um banheiro pouco caracterizado pelo asseio e limpeza, sugere um momento metafórico do ser consigo mesmo, se visto isoladamente. Pois, os planos anteriores, mostrando o chefe descontente e demitindo Macabéa, suas mãos de unhas sujas, sua humildade gestual e verbal, grudam-se a esse último plano para dar-lhe significado. Entendo que o significado da cena do espelho está também no real passado dos planos anteriores e no real futuro dos planos que virão. É assim que é evocada a própria linguagem do cinema.

4.2.1.3 A Rádio-Relógio

Um outra característica que bem concebe vida à personagem Macabéa é o uso constante de um rádio de pilha. Este, para delícia do espectador aparecerá sempre sintonizado na Rádio Relógio, cuja importância será referida logo no início do longa-metragem. Durante a passagem dos créditos iniciais, que duram 230s, nossa atenção é captada pela programação da Rádio Relógio, com seu dístico entoado por voz feminina, com suas informações veiculadas por voz masculina e a hora certa, fornecida a intervalos regulares de tempo, incluindo o som audível do tic-tac de um relógio. O tempo da programação é inteiramente preenchido com informações inúteis para a vida prática, porém com aparência de um programa cultural. Em geral, as informações veiculadas principiam com um indefectível

Você sabia – que em 1300 A.C., as mulheres já usavam cosméticos para manter a beleza do rosto [...] que falcão peregrino recebe este nome porque viaja muito. Um exemplo: chega ao Brasil, voando desde a América do Norte [...] que um homem consome de alimentos por dia cerca de 2,5% do seu peso. O colibri no mesmo período consome 200% (AHE, p. 47).

O apego de Macabéa à Rádio Relógio aparecerá diversas vezes: na seqüência do despertar no quarto das moças, aos 13m23s; na seqüência do fim de domingo no quarto das moças, aos 23m14s; na seqüência em que Macabéa anota informações dadas pela Rádio, informações que ela aproveitará nas tentativas de conversa com Olímpico, aos 49m15s, e na seqüência em que Macabéa, no quarto, à noite, chora ouvindo *Una Furtiva Lacrima* e que depois tentará reproduzir para Olímpico. Macabéa é uma personagem de cultura oral, operada através da Rádio Relógio e das imagens das revistas que ela recorta e gruda na parede da cabeceira da cama. Como vemos, também o gosto pelo rádio pode estar relacionado à tentativa confusa de, imitando as palavras ditas no rádio, preencher seu vazio de palavras e atrair o homem para si.

Pode-se inferir, também que na desde há muito automatizada rotina da cultura em pedaços levada ao ar pela Rádio Relógio e exaustivamente escutada por Macabéa, vemos a narrativa reunir dois conjuntos de expressões dos “minutos de saber” divulgados pela emissora. Se um deles se insere na esfera da cultura dominante, feita de tecnologia, ciência e exploração econômico-social (onde estão postos termos como “álgebra”, “eletrônico”, “cultura”, “renda per capita”, e outros que levam a indagações dela do tipo “conde é príncipe?”), o outro conjunto inclui alegria, emoção provocada pela arte-música – através da qual Macabéa intui que o ser humano pode ter outras dimensões, ‘que havia outros modos possíveis de sentir’.

Coca-Cola é sua bebida predileta. Essa preferência será reiterada em quatro seqüências: Macabéa almoça com Glória no bar e aparece comendo cachorro quente e tomando Coca-Cola. Glória diz ter sido criada com carne e que ela deve parar de comer cachorro quente com Coca-Cola, para “criar bundinha e peitinho”; em cena descrita dos objetos do quarto das moças, vê-se a garrafa vazia de Coca-Cola sobre a mesinha, ao lado da cama de Macabéa; quando, no bar, Macabéa, comendo seu habitual cachorro quente com Coca-Cola, flerta com moço de óculos escuros – um cego; na seqüência em que Macabéa falta ao serviço para desfrutar um dia consigo mesma: em *plano médio* ela se olha no espelho envolta no lençol branco, como se fosse uma noiva, em *som off*, como se pensasse, ouvimos sua voz: “Sou datilógrafa. Sou virgem. Gosto de Coca-Cola.”

Como Macabéa, um ser crônico, a Coca-Cola do texto escrito é também temporalidade crônica que diz do presente, da situação atual vivenciada. No filme, a Coca-Cola, não se mostra como dimensão temporal que atualiza o presente, como diz o narrador. A Coca-Cola, como a máquina de escrever e o metrô, no filme, são antes, símbolos de modernidade urbana, das quais Macabéa se utiliza como formas que a inserem na realidade urbana da qual é tão distante.

4.2.2 O Espaço

4.2.2.1 Uma Nordestina na Cidade Grande

O observador atento não deixará de perceber que a grande metrópole, aquela cidade grande, de um Brasil opulento, onde se passa a história, em nenhum momento chega a ser mencionada nos diálogos do filme. Essa cidade, no entanto, possui Metrô, uma referência pertinente para se contrapor à personagem migrante, no eixo sudeste do país. A visão de um

país sempre às voltas com gritante disparidade social, uma Belíndia (jogo de claro-escuro para trazer a imagem de uma afluente Bélgica com uma miserável Índia), termina refazendo o contraste Norte-Sul-do-Brasil, ricos-pobres-do-Brasil. Nesse contexto, o espectador é impelido a criar o espaço *em off* como forma de complementar, com suas experiências e imaginação, o que não é ocultado na tela, alargando a significação do particular que se buscou enquadrar. Para o espectador que reconhece a estação da Luz, como uma das estações do metropolitano paulistano e que iremos ver antes da primeira meia hora do filme (aos 22m04s), na seqüência em que Macabéa passeia de Metrô, esse espectador saberá que Macabéa foi tentar a sorte em São Paulo, a cidade brasileira mais associada à imagem de pujança financeira e, certamente, a mais rica mais densamente povoada do Brasil.

4.2.2.2 O Metrô

Fazer um percurso de metrô é uma opção que irá aparecer em três seqüências fílmicas: Naquela em que se descreve o quarto das moças, em um domingo, aos 20m46s do filme. Nessa seqüência, as moças se vestem para passear e então Das Dores convida Macabéa para passear com elas no zoológico. Macabéa, sentada à beira da cama, pincelando a unha com esmalte responde: “Eu gosto mesmo é de passear no Metrô em dia de domingo”. Uma das moças desdenha: “Eu, hein, quem gosta de buraco é tatu”. Macabéa admirando as unhas pintadas. “Eu acho tão bonito o Metrô”. A próxima seqüência, aos 22m04s de filme, pegará a personagem descendo a escada rolante do Metrô, e, então, ao esperar o trem, sente-se olhada de cima em baixo pelo segurança. Pensando estar sendo objeto de cobiça, Macabéa retribui com algum nervosismo o olhar; o guarda, no entanto, ao aproximar-se manda que ela recue um passo, pois havia pisado na faixa amarela, limite de segurança. Uma vez mais, aos 24m52s de filme, Macabéa aparecerá no trem lotado (provavelmente regressando do trabalho), entre dois rapazes que, desatentos à moça, discutem futebol acaloradamente. Macabéa sente-se fisgada, e passa sua excitação com o contato direto dos corpos, provocado pelo ritmo chacoalhante do vagão. Um *primeiríssimo plano* do rosto de Macabéa, focando olhos, ouvidos, nariz e boca, revelam os sentidos alertas ao contato. O enquadramento final da seqüência fixa seu rosto rente à axila de pelos negros de um rapaz que está com o braço erguido. Subjacente ao seu prazer de viajar usando o Metrô está a possibilidade que este meio de transporte lhe oferece para que seu desejo de seu corpo feminino grudar-se a um outro masculino seja saciado.

4.2.3 Personagens

4.2.3.1 Macabéa

Gradualmente, se vai descolando da Macabéa do texto escrito, para ir se compondo dessa Macabéa bem definida, não só em imagem visual, mas através da fala dela mesma e dos personagens que a circundam. Para o Sr. Pereira, por exemplo, ela é tão feia que parece um maracujá de gaveta; para as moças do quarto, ela tem cara de sonsa e cheiro esquisito; para Glória, é desbotada, é baiana de cabeça chata; para Olímpico, Macabéa não tem vontade de nada, tudo que fala não tem resposta, não pensa no futuro, tem cara de quem comeu e não gostou, parece idiota, é um “cabelo na sopa” que não dá vontade de comer; para a cartomante, é “Macabéazinha”, uma “coisinha”, “lindinha”, muito delicadinha para enfrentar a brutalidade de um homem, pobrezinha, coitadinha.

Que imagem de Macabéa é projetada na tela? Uma imagem orgânica e unitária, termos utilizados por Pudovkin, quando escreve sobre a absorção do papel pelo ator e o realismo da interpretação. Sincera, natural e espontânea, vê-se a imagem de uma moça nordestina que vive a proeza de se fixar na cidade grande e desfrutar de um pequeno luxo, que certamente, não teria no sertão, como, por exemplo, ser datilógrafa e beber Coca-Cola. Moça comum, desajeitada, algumas vezes desgrehada e estranha, sem senso crítico para identificar sua posição social, o que permitiria que buscasse formas de lutar e elevar-se a outra posição, como fazem Glória, Olímpico e até mesmo a cartomante. Macabéa vive sua pulsão sexual, clandestinamente, como se carregasse uma culpa por sentir os desejos do corpo, pulsão que a faz buscar, em cada homem que vê, o “seu” possível homem. Sem hábitos de higiene, urina e não se enxuga, não gosta de tomar banho, é passiva e lenta. Uma figura morna. Está no mesmo nível sua gula reprimida por comidas e palavras. Possui uma curiosidade estranha em saber os significados das palavras que a leva a fazer perguntas desconexas, verdadeiros laivos verbais, talvez, uma forma de se valorizar como pessoa no intuito de atrair a si um homem, já que não possui os atributos físicos que o atrairiam naturalmente. Suzana Amaral acerta a mão ao conceber esse ritmo esparramado, lento das tomadas e isso torna-se tremendamente coerente com a falta de dinamismo da personagem, cujo desejo mais explícito não é outro que o de achar “seu” homem.

A personagem Macabéa é soberana no filme. É a grande estrela. Ela invade o espaço cênico como as palavras tomam de assalto um dicionário. Contê-la em *close*, em visões fragmentadas e parciais, em imagens seccionadas foi a forma encontrada para fundi-la, em

nossa consciência de espectador, em uma imagem total e abarcadora. Muitos *closes* de Macabéa são realizados. Consubstancio esta percepção com essas palavras de Béla Balázs:

Close-ups geralmente são revelações dramáticas sobre o que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências. [...] mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente (BALÁZS, 1978, p. 121).

Cada espectador, ao juntar a face de Macabéa e suas expressões às suas próprias expressões e sentimentos, poderá dar-lhe a imagem total que será a união do seu sentir e daquele que emana da personagem.

O fato é que as demais personagens tornam-se secundárias nessa exaustiva figuração de Macabéa – eles são o contraponto à Macabéa, os espelhos que a refletem, a possibilidade de dar uma identidade a ela, seja pela diferença em relação a ela, seja pela reação que têm à Macabéa. Isto ocorre com Glória, com Olímpico, Sr. Raimundo, a cartomante, as moças da pensão, D. Joana – a dona da pensão... Aparecem como espécie de tipos, destituídos de força dramática. Diluem-se, cada vez que encerram sua participação passageira na história de Macabéa. Marcam o espaço dramático sem, contudo, deixar uma marca. Assemelham-se a sinais de trânsito semi-encobertos pela vegetação, porque a planta que absorve a energia solar se chama Macabéa.

É inegável e de fácil apreensão mental que muito da Macabéa personagem se deve a acertada escolha da atriz para dar vida a esse papel. É razoável, portanto, fazer notar a importância da escolha da atriz para a representação de Macabéa e a força dessa imagem. E.C. Bonassa, ao reler *Grande Sertão: Veredas*, queixa-se da imagem de Bruna Lombardi, que representou Diadorim, em minissérie produzida pela Rede Globo:

a cada diálogo entre Riobaldo e Diadorim, eu não conseguia afastar da cabeça a imagem de Bruna Lombardi. (...) A figura dos olhos verdes e cara manchada a carvão se associou ao personagem de Guimarães Rosa, em minha memória, (...). Fiquei contaminado, preso a uma lembrança (...). Que força tem a imagem! Bruna Lombardi pairava sobre as páginas amareladas de minha edição em papel bíblia como um mandamento novo: “tudo o que leres se transformará nesta imagem”²⁸.

Como se, ao ser captada em imagem, a personagem se colasse ao modelo. Bonassa aproveita-se da força da imagem de Bruna para mostrar que a aura – “a única aparição longínqua de uma realidade, por mais próxima que esteja”, desenvolvida por Walter

²⁸ E.C. Bonassa. Não chore, é apenas um filme. In: *Imagens – Cinema 100 anos*, p. 101.

Benjamim, aplica-se também ao cinema que, potencializando a distância, faz dos atores “pessoas amadas e distantes”²⁹.

A distância aurática de Macabéa nos torna curiosos quanto à atriz. Quem é essa atriz que interpreta com tamanha naturalidade seu papel, cujo retrato parece ficar grudado em nossos olhos? Hitchcock diz gostar de um ator que “interprete um papel para o qual a sua própria experiência de vida o preparou. Desse modo, não precisa recorrer a maneirismos baratos e a movimentações pouco naturais. Os melhores atores são aqueles que conseguem ser eficientes, mesmo não fazendo nada.” A abundância de informações sobre a atriz iniciante, na época do lançamento do filme, nos mostra uma atriz não profissional, cuja experiência de vida é muito ínfima, como a vida da personagem que representa. A mídia da época explora bastante sua imagem, prognosticando-lhe uma carreira brilhante de atriz.

Os prognósticos da mídia não aconteceram e Marcélia Cartaxo é uma revelação muda, não mais visível nas telas, o que causa estranheza e a curiosidade de investigar de perto o que foi lançado para ser fenômeno e morreu ali.

Não se pode esquecer que existem pressões de mercado que impedem um tratamento alternativo da linguagem cinematográfica. A solução adotada por Suzana Amaral para contornar essa situação merece ser analisada em profundidade. Mesmo sendo Clarice Lispector uma prestigiada escritora, reconhecida pelo arejamento e modernidade que trouxe às letras brasileiras, possuidora de um texto no mínimo instigante, ainda assim, para quem viu o filme homônimo, Suzana Amaral teve também a sua hora, a hora de Suzana. E esta hora foi demonstrada pela habilidade e sensibilidade com que, mesmo excluindo o narrador da obra original, conseguiu que este romance emblemático não ficasse restrito a uma obra típica daquilo que se convencionou chamar de o romance no século XIX, ou de cinema clássico. Este aspecto merecerá maior aprofundamento ao longo dessa dissertação.

As diferentes formas de linguagem levam a percepção de uma diferença fundamental entre uma e outra Macabéa. Isto porque a Macabéa de Suzana Amaral desperta os afetos do espectador, um aspecto adrede planejado por Rodrigo S.M. para que não ocorresse ao leitor de Clarice Lispector. Com seu rosto redondo, um olhar quase estrábico de quem busca um imagem no vazio, um gingado ao andar como se fosse doloroso transportar o próprio corpo termina por deixar em alto relevo nosso sentimento de compaixão. A audiência é

²⁹ E.C. Bonassa. Não chore, é apenas um filme. In: *Imagens – Cinema 100 anos*, p. 101.

conduzida a se apaixonar por essa personagem que emerge no espaço fílmico e que, segundo Marcel Martin,

é espaço vivo, figurativo, tridimensional, dotado de temporalidade como o espaço real, e que a câmera experimenta e explora tal como o fazemos em relação a este; ao mesmo tempo o espaço fílmico é uma realidade estética comparável a pintura, sintética e, como o tempo, tornada densa através da decupagem e da montagem. Esse “realismo” espacial do filme explica por que podemos tão facilmente “penetrar” no espaço dramático e aderir à ação. [...] O espaço está intimamente compenetrado pela duração num continuum indissociável, idêntico ao da vida real, mas onde a duração é ativada e valorizada, tornando-se sensorialmente perceptível, ao passo que na vida real ela é experimentada na maioria das vezes de forma inconsciente ou subconsciente. É graças a esse domínio sobre a duração que o filme se integra com tanta facilidade ao nosso devaneio pessoal, à nossa aventura interior (MARTIN, 1990, p. 210).

A Macabéa que dirige o olhar para seu chefe, o Sr. Raimundo, observa as mãos e a face, no filme, sendo uma pessoa cativa da solidão, cujas ações vão se definindo, muito, pela convivência com outros personagens (S.R., Raimundo, Olímpico, Sr. Pereira, Glória, D. Joana, a cartomante) que não apenas emitem opiniões como também fazem observações diretamente a ela..

No romance, o sentir-se nordestino chega a tomar os contornos de uma espécie de espaço mítico inaugural de onde Macabéa se desgruda, em confronto com a urbanidade-capitalista-afluente do Rio de Janeiro. Nas telas, a Macabéa que vemos não passa de uma nordestina não integrada à cidade grande, que provoca compaixão e faz deixar um meio sorriso na boca do espectador. Há um quê de torcida silenciosa para que o personagem se dê bem, seja bem sucedida. O sotaque de nordestina e o seu biótipo são elementos fortes para situar o filme, sobretudo ao espectador que sabe discernir traços da cultura brasileira, inserido em um contexto sócio-regionalista.

O filme *A Hora da Estrela* irá consagrar exclusivamente à história de Macabéa, substituindo o emaranhado textual alegórico dado pelo narrador por outras possibilidades metafóricas que a linguagem do filme apresenta. É como se fosse possível provar a natureza metafórica de uma realidade física e densa. Trata-se de um filme simples (com exatos 1 hora e 33 minutos de duração), se considerarmos a escassez de cenários, ambientes, figurinos, números de atores, procedimentos de câmera, áudio e iluminação. Com uma montagem que tenciona harmonizar-se às tomadas sequenciais, utilizando cortes secos e reunindo fragmentos mais e menos longos, temos uma composição cujo movimento rítmico expressa a contento o próprio ritmo interior da personagem.

4.2.3.2 Rodrigo S.M.

Tem sido muito comum o confronto de estudiosos e pesquisadores, tanto na área da literatura quanto no campo do cinema, ao cotejamento e a análise de obras que nascem originalmente no berço da literatura e depois são levados às telas. Por exemplo, Heloísa Buarque ao fazer uma análise comparativa entre o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), e o romance de Mário de Andrade (1928) conclui que

a diferença fundamental entre palavra e imagem consiste na palavra pertencer a um código fortemente organizado enquanto que a imagem é simples analogia do objeto real. [...] A imagem é antes de tudo, uma imagem, e reproduz o espetáculo do qual é apenas significante. Não é como a palavra, um signo convencional, codificado, mas apenas a pseudopresença daquilo que ela contém. O espetáculo filmado pode ser “natural”, “realista” ou “fantástico”, mas o filme só mostrará o que mostra (HOLLANDA, 1978, p.17).

Se, por um lado, o *Macunaíma* do livro, escreve Heloísa Buarque, “nasce num local sugestivamente vago, como o fundo do mato virgem”, o *Macunaíma* de Joaquim Pedro “é transportado para o interior da maloca” e nascerá em generosos closes, com imagem e contornos muito bem definidos. A liberdade com que Joaquim Pedro dialoga com o texto escrito define um partido tomado pelo cineasta, pois segundo palavras da autora:

Enquanto a brasilidade do herói de Mário de Andrade e a nacionalidade era sugerida por indícios com “mato virgem”, “índia tapanhumas”, etc. O *Macunaíma* de Joaquim, que nasce emborcado na terra e é aclamado pela população, tem uma nacionalidade textualmente declarada: nasce no Brasil. Se Mário estava empenhado na descoberta das raízes do “caráter brasileiro” – ou da falta desse caráter – Joaquim, por sua vez, se interessará pela crítica de um “caráter brasileiro” localizado e politicamente definido (HOLLANDA, 1978, p.127).

A independência e mesmo a criatividade de Suzana Amaral percebe-se imediatamente com sua opção por eliminar um personagem central – o narrador Rodrigo S.M., que segundo palavras desse mesmo narrador, no livro, não é um personagem secundário: “a história [...] vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro”. Muita coisa é modificada com a supressão do criador de Macabéa. Aliás, soa instigante encontrarmos no romance essa afirmação do Rodrigo, quase um libelo em defesa de sua permanência como criador de Macabéa: “pois se vivo com ela [...] ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra.” Sem o narrador que administra o discurso narrativo, imprimindo-lhe diversas facetas, aquela dimensão narrativa e a alquimia do texto escrito no filme silenciam. Ismail Xavier, em *Parábolas Cristãs no Século da Imagem*, retoma a distinção feita por Christian Metz entre história e discurso: “Quando o filme se dá como história, reclamando sua condição de discurso, o exercício da autoridade do narrador enquanto

intérprete dos “fatos” relatados se canaliza para a forma de apresentação das cenas”. A literatura, então, é desvelada de uma certa maneira, como presença do imaginário na tela, e dada à sua intensa corporeidade tem a força da realidade que toca nossos sentidos.

Essa ausência do narrador leva M. L. Guidin a ver o filme da seguinte forma:

Sem Rodrigo, não se sabe por que e para que Macabéa é como é. Eliminando-se do filme o narrador-autor [...], desaparece a sua (dele) história, a história de como escrever um livro com uma personagem feminina sem encantos e sob o olhar masculino. Eliminou-se também a atmosfera premonitória da morte da personagem, fazendo desaparecer o caráter fatalista que tem o texto literário (GUIDIN, 1998, p. 48).

Parece que essa impressão de Guidin dá-se pelo fato de, eliminada a intermediação do personagem narrador, os meios cinematográficos, aqui, não expressam seu mergulho.

Rodrigo S. M. – escritor de Macabéa e narrador de si – é duplamente suspeito. Primeiro, porque é um intelectual falando sobre uma mulher do povo (e reafirmando seu preconceito); depois, porque usa a miséria de sua protagonista (que se torna ainda mais lastimável sob sua escrita) para não parecer, ele mesmo, tão miserável. É claro que essa suspeição não existe por si só, ela vai sendo construída junto e no discurso de Rodrigo. Ele é quem se denuncia, quem chama a atenção do leitor para suas contradições, seus temores. Ao lhe dar a fala, Lispector o incumbiu também de ser humano: forte o suficiente para esmagar o outro, fraco o bastante para deixar cair a própria máscara (ou seria o contrário?).

Rodrigo é o escritor sofisticado, o intelectual que está acima dessas manifestações miúdas de sentimentalismo. É aquele que reflete, pondera, o que indaga o mundo com perguntas adequadas. Bem ao contrário dos parvos, como Macabéa, que não sabem nem o que não sabem.

Esse narrador em conflito, que fala de Macabéa para dizer de si, está exibindo bem mais do que seu grande ego. Rodrigo expõe as entranhas de seres que vivem do lado de fora da narrativa e que, como ele, acreditam na própria superioridade, em sua inata capacidade de entender o mundo sem fazer parte dele.

Ao criar Macabéa – a partir do sentimento de perdição captado no rosto de uma moça nordestina vista de relance na rua (AHE, p. 26) – Rodrigo a faz datilógrafa, tão incompetente que precisa copiar as palavras letra por letra, e ainda assim erra. (AHE, p. 29)

Curioso é notar que as informações de Macabéa podem ser não-aplicáveis para a sua vida profissional, mas funcionam perfeitamente para entabular seus diálogos impossíveis com o namorado, Olímpico, ou mesmo para fazê-la sentir-se mais segura em meio aos outros: “Ouvira na Rádio Relógio que havia sete bilhões de pessoas no mundo. Ela se sentia perdida. Mas com a tendência que tinha para ser feliz logo se consolou: havia sete bilhões de pessoas para ajudá-la” (AHE, p. 75). Não é uma utilização tão diferente daquela que Rodrigo S. M. faz de todo o seu conhecimento. Apenas ela não tem como converter suas descobertas em capital simbólico.

Olímpico, personagem que faz par a Macabéa, merece algumas considerações. Ele é um contraponto a Rodrigo S. M., e começa a soar irônico a começar pelo próprio nome: Olímpico. Este, ao contrário do narrador, apresenta-se com todas suas contradições e fraquezas. Poderia ser mensurado pela mesma métrica de Macabéa: é uma criatura obtusa, simplória, inculta.

Os conhecimentos de Rodrigo – que faz questão de dizer que aprendeu “inglês e francês de ouvido” (AHE, p. 33), enquanto à Macabéa não ocorria a existência de outra língua (AHE, p. 68) – se vinculam à arte, que, por sua vez, está ligada à perenidade. Bem ao contrário do que acontece com a informação, que traz sempre junto a idéia do efêmero. Rodrigo tem o “bom gosto burguês” – consome boa música, boa literatura, bom cinema. Não que ele explicita isso, mas faz questão de apontar com ironia as preferências nem um pouco refinadas de Macabéa, referendando, assim, seu próprio gosto. Era ela quem gostava de filme de terror ou de musicais, ela quem “tinha predileção por mulher enforcada ou que levava um tiro no coração” (AHE, p. 75-6).

De qualquer modo, a distância entre Rodrigo e Macabéa não se consolida apenas pelo que é consumido. Ainda que compartilhassem uma mesma obra – a ária “Una furtiva lacrima”, de Donizetti, por exemplo, que Macabéa ouve um dia na rádio e que a emociona – o tipo de fruição seria completamente diferente. Ela não sabe nada da música, achava até que “‘lacrima’ em vez de lágrima era erro do homem da rádio” (AHE, p. 68). Macabéa quando a ouve, na voz macia de Caruso (outro desconhecido), tem um acesso de choro: “Chorava, assuava o nariz sem saber mais por que chorava” (AHE, p. 68). Ou seja, sua fruição é emocional, “menor”, não compatível com a fruição estética, única a que se permitiria Rodrigo S. M.

Rodrigo até tenta se convencer com esse tipo de argumento, mas Macabéa não deixa. É que ele é escritor o suficiente para lhe dar vida e fazê-la dialogar com sua própria existência: “O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado?” (AHE, p. 38).

Por isso ele pode falar da miséria que é ser a jovem nordestina, de sua burrice, sua imensa falta de aptidão para tudo, porque Macabéa estará sempre, de algum modo, desmentindo-o. E não adianta ele se vingar amando o cachorro “que tem mais comida do que a moça” (AHE, p.41). Com seus sanduíches de mortadela e cafés açucarados, Macabéa resiste e se impõe. Talvez não na vida, não é esta sua índole, mas ao menos na escrita, na consciência de Rodrigo S. M..

O filme capta essa realidade de miséria material e espiritual. Suzana Amaral consegue transpor para as telas uma Macabéa nascida da literatura, com vigor, e tendo seus dramas pessoais sempre colocados em segundo plano. É assim que se vê emergir no celulóide a ambientação do mundo pelo olhar de Macabéa e desse olhar encontram-se os contrastes entre norte e sul do Brasil, entre riqueza e miséria, entre conhecimento e ignorância. Encontram-se, no filme, não apenas os grandes sofrimentos humanos, mas também aquelas pequenas glórias tão próprias da condição (e da contradição) humana, como o aniversário da mãe de Glória, no qual Macabéa se empanturra de bolo, para, posteriormente, vomitá-lo (HEF, seq. 41).

A Hora da Estrela – obra escrita – traduz, segundo o pensamento por evocação, a *Linguagem da Realidade*. Tradução da tradução, *A Hora da Estrela* – filme – escreverá essa *Linguagem da Realidade*, dita por Pasolini, reproduzindo-a através da representação evocada pela literatura. Essa *Linguagem da Realidade*, irredutível a qualquer classificação ou segmentação racionalista – linguagem que naturalmente é, toma forma de cinema através de suportes técnicos da sociedade industrial, revelando a ação humana sobre a realidade. É o homem em carne e osso quem faz e quem decifra a realidade como representação e, portanto, o centro da ação representada.

Pasolini aproxima literatura e cinema pela via da figura de estilo com a qual cada linguagem se identifica:

A metáfora representa a unicidade substancial da palavra, a possível redução de todas infinitas palavras, a uma palavra única, arquetípica: a Palavra do Homem [...]. Cada coisa, através dela, é comparável com todas as outras coisas (PASOLINI, 1982, p. 34).

Um exemplo é que, no cartaz promocional do filme, exposto nos cinemas, há um close de Macabéa, ocupando quase toda a extensão do cartaz, em que ela segura um mimo-de-vênus³⁰ junto ao rosto, de modo que, visualmente, flor e rosto fazem um bloco único: “Macabéa-mimo-de-vênus”.

Para Pasolini, o cinema pode co-usufruir, com a literatura, de figuras típicas da literatura arcaica, religioso-infantil, que remetem a uma outra arte: a música. São elas a anáfora e a repetição, figuras de repetição que todo cineasta usa.

Poderia agora começar perguntando se o filme *A Hora da Estrela* trouxe para a tela a dimensão alegórica do romance, que faz o texto escrito pairar entre o real e o (que chamo) mais-que-real das imagens. Suzana Amaral diz ter querido fixar, através, não dos diálogos, mas das atitudes dos personagens "o sussurro que está atrás das palavras" do texto escrito. E os filmes, pela sua natureza, realizam-se como "expressões alegóricas do momento de sua produção" ou "alegorias em movimento" (AHE, p. 31).

Porém, ao referir-se anteriormente a tradução entre linguagens, refere-se, também, às possibilidades de um filme não se realizar apenas como prosa narrativa realista/naturalista, do mesmo modo que a literatura não ficou na poética realista/naturalista de uma história. A literatura foi, não diria além, mas no limite da palavra poética, pronta a convocar forças reais e mais-que-reais de significações, que incitam a que se busque associações que muitas vezes não satisfazem às exigências de uma lógica comprobatória. O narrador/autor, em uma espécie de estado epifânico, torna-se carne e som das palavras, como se entrasse no círculo mágico de criação em que sentidos brotam, libertos das convenções sociais da linguagem, gerando uma forma textual que também diz o conteúdo: "Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro o que me impressiona" (AHE, p. 31).

O cinema como produção técnico-cultural de uma sociedade capitalista sempre terá de ser realista e comprometido com a prosa narrativa, sobretudo se quiser competir em um mercado de filmes, regido por leis de consumo. O filme, ao buscar a coerência narrativa legível ao público que o absorve em sua duração na sala de cinema. tem de, partindo da obra, fazer escolhas e recortes e criar a sua história, dentro das soluções estéticas encontradas que traduzam a obra escrita e se harmonizem com tais leis de mercado. Estou quase dizendo que o cinema desfruta de uma liberdade vigiada, por se tratar de uma empresa tão complexa. Mas e

³⁰ Trata-se de *Hibiscus Rosa Sinensis*, Lineu; família das Malváceas, de plantio muito comum em jardins, planta de flores amplas, vistosas, geralmente em tons vermelhos (Cf. Cruz, 1979, p.461).

o livro, não? Sim, este também se insere dentro de uma indústria cultural. Porém o fato de o autor de um livro estar a sós com sua imaginação e a folha em branco que vai sendo coberta de imagens gráficas, por ele mesmo, confere-lhe, parece-me, maiores possibilidades de livre vôo. Diferente é o filme que se caracteriza como um trabalho de equipe. A subjetividade do cineasta comanda o trabalho, é verdade, mas ele dependerá de um sem-número de pessoas que, intermediando sua subjetividade, produzirá um longa-metragem. Dependerá, inclusive, de patrocinadores, sem o suporte financeiro dos quais o filme não se realiza, embora isso nunca tenha impossibilitado que cineastas ousados fizessem obras transgressoras e de difícil sucesso comercial, como Godard, Tarkovski, Robert Bresson, Peter Greenaway, Glauber Rocha, Júlio Bressane.

Além disso, são bem diversas as circunstâncias de autoria de *A Hora da Estrela*, romance e filme, circunstâncias que precisam ser consideradas para que os vejamos em suas peculiaridades.

A Hora da Estrela, romance, é uma espécie de livro agônico de Clarice Lispector, produzido em período de quase total isolamento da autora do convívio social e em fase da doença que a levaria à morte. Foi concebido simultaneamente a *Um Sopro de Vida* (1978), livro com o qual guarda traços comuns. A autora ainda pôde ver publicado *A Hora da Estrela*, porém *Um Sopro de Vida* é de publicação póstuma. Ambos carregam uma funda ironia trágica, despontando, às vezes, no texto, um quase humor negro, como quando Macabéa, ao ser levantada ao ar por Olímpico de Jesus, seu namorado, cai de cara na lama, o nariz sangrando e, ainda, se desculpa, constrangida pelo transtorno do momento. É um livro que canta a morte e interroga a vida. Pode-se, então, como já foi dito, tratar-se de um épico moderno semelhante a *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Clarice Lispector foi reconhecida pela crítica desde o início de sua carreira como um caso extremo de criação e é sabida sua resistência para lidar com as regras e exigências do mercado editorial.

É a imagem-som-movimento do cinema assemelhando-se à oralidade de uma prosa narrativa, com suas repetições e anáforas. Deve-se lembrar da narrativa musical com a qual Pasolini identifica o cinema. Se a Macabéa-texto é condenada a quase uma não-existência em vida, a Macabéa-filme é condenada desde a primeira imagem a existir para ser vista de forma real, sempre presente, em movimento, repetitiva, gestual e sonora, imersa em seu cotidiano de datilógrafa.

4.2.3.3 Olímpico

Olímpico tem um nome pomposo: Olímpico de Jesus Moreira Chaves. Ele é o metalúrgico que namora Macabéa. Sem qualquer escrúpulo, Olímpico não pensará duas vezes em trocar Macabéa por Glória, a colega de trabalho de Macabéa. Olímpico também representa a única maneira de sobrevivência dos socialmente excluídos: agir como verdadeiros picaretas, com suas improvisações, usando o cinismo e a manha para o sustento. Pessoas que estão dispostas a tirar proveito de todas as situações para obter vantagem sobre todos:

- O que quer dizer rua Conde de Bonfim? O que é Conde? É príncipe?
- Conde é conde, ora essa. Eu não preciso de hora certa porque tenho relógio. Não contou que o roubara no mictório da fábrica: o colega o tinha deixado na pia quando lavara as mãos. Ninguém soube, ele era um verdadeiro técnico em roubar: não usava o relógio de pulso no trabalho (AHE, p. 50).

A trajetória de Olímpico trazida pela narrativa em muito lembra a da política brasileira. Talvez Clarice tenha utilizado essa personagem para nos trazer um retrato dela mesma, onde um quer passar por cima do outro, privilegiando somente os interesses próprios. Não se importando com o verdadeiro propósito pelo qual foram designados: o benefício da coletividade.

Com uma meia dúzia de referências extraídas do livro Suzana Amaral dá vida a Olímpico. As notas esparsas para esse perfil biográfico são: Esculpia figuras de santos. Vinha do sertão da Paraíba. Besuntava o cabelo com vaselina. Ser meio abstrato. Tom cantado, palavreado sebooso. Cabra safado. Assassino e ladrão. Tinha um canivete e um dente de ouro. Olímpico de Jesus Moreira Chaves tinha dentro de si a semente do mal. Ele falava de coisas grandes. Sonhava em ser deputado. Interessava-se por negócios públicos e gostava de ouvir e fazer discursos.

Olímpico era tão analfabeto quanto Macabéa, só que ele se transvestia de superioridade para encobrir a sua ignorância e fragilidade.

Sintomaticamente Olímpico revelará ao Brasil e ao mundo o enorme talento do paraibano José Dumont. E, de certa forma, por ter sido seu primeiro trabalho no cinema, bem poderia ser referido como a própria hora de José Dumont.

5. A HORA DA ESTRELA: O FILME

O filme “A Hora da Estrela” teve um orçamento bastante modesto se comparado com os padrões internacionais. Custou US\$ 150.000,00 e foi rodado da primeira à última cena em um exíguo espaço de tempo: 26 dias, ou seja, entre 5 de janeiro a 3 de fevereiro de 1985. O pouco tempo das filmagens tornou-se possível devido à otimização do tempo dos técnicos, atores/atrizes, cenógrafos, produtores etc, sendo que diariamente os atores ensaiavam cerca de 8 horas diárias, ensaios realizados em dezembro de 1984. Algo incomum na experiência cinematográfica brasileira, essa metodologia de trabalho foi a forma encontrada por Suzana Amaral para colocar em prática boa parte de seu aprendizado em técnicas de direção advindas de sua passagem pelos Estados Unidos.

A Hora da Estrela recebeu os seguintes prêmios: No Festival de Berlim (1986), o Prêmio da crítica foi para Suzana Amaral (também indicada ao Urso de Ouro) e o Urso de Prata foi para Marcélia Cartaxo (Melhor atriz). No Festival de Brasília (1985), o filme foi premiado nas categorias de Melhor ator: José Dumont; Melhor atriz: Marcélia Cartaxo; Melhor fotografia: Edgar Moura; Melhor diretor: Suzana Amaral; Melhor edição: Idê Lacreata e Melhor filme. No Festival de Havana (1986) Suzana Amaral recebeu o prêmio de Melhor diretor.

A obra de Suzana Amaral buscou seguir a linha do cinema contemporâneo que – tendo absorvido as densas experiências com a linguagem cinematográfica vigentes a partir da década de 1950 – tem seu nexos narrativo focado na história, arrumada de forma cronológica, com início, meio e fim. Essas três fases foram delineadas de forma bastante satisfatória através da montagem do filme, tornando-o uma obra cinematográfica compreensível aos espectadores.

Para quem viu o filme fica claro que a diretora paulistana não enveredou por experimentações formais. Trata-se de uma filme que busca se aproximar do espectador mediano, aquele que frequenta com alguma regularidade as salas de cinema. Suzana Amaral optou por não ser condescendente a um cinema inconseqüente e, por isso mesmo, descartável e, do ponto de vista técnico e mesmo quanto ao seu conteúdo, a obra pode ser referida como um bom exemplo de cinema comercial bem feito. Destaque-se, ainda, que esta película não pode ser rotulada como um “*filme de autor*”, uma vez que Amaral não demonstra maiores

preocupações em fazer avançar a pesquisa com a linguagem do cinema, o que poderia ensejar o surgimento de novos campos de estudos para o progresso da arte cinematográfica.

Resiste, não obstante, uma preocupação autoral, se considerarmos sua opção pelo exercício de uma técnica quase artesanal e no burilamento de um cinema comprometido, pelo menos, no que diz respeito à contemporaneidade. Em entrevista a Osvaldo Morais, a própria cineasta afirma o seguinte sobre o filme:

Uma coisa que eu acho é que estando, como estamos, num país subdesenvolvido, o cinema tem uma contribuição a dar para o conhecimento de nossa realidade. [...] Espero que meu filme cumpra a sua finalidade: ele tem um benefício a dar às pessoas (MORAIS, 1986, p.14).

Pode-se inferir que “essa realidade a que se refere a diretora” e que pode ser confirmada ao se assistir ao filme, bem poderia ser a realidade vivida por pessoas comuns, pessoas que vagam pelas ruas, simples e algumas vezes simplórias, pessoas enfim que não foram, certamente, talhadas para desempenhar grandes atitudes e ações heróicas: “A Clarice e eu tiramos do anonimato pessoas de carne e osso” (MORAIS, 1986, p.14).

Para trazer ao celulóide a Macabéa de “carne e osso”, Suzana Amaral dentre as muitas opções de atrizes possíveis, decidiu-se por uma atriz ainda não estrela: “... parti do princípio de que a Macabéa é uma antipersonagem.” (Morais, 1986, p.14). Coerente com essa percepção, Suzana entendeu que essa personagem não poderia ser vivida por uma atriz bem sucedida nos palcos e nos sets de filmagens, por uma atriz já consagrada, detentora de vasto currículo teatral e/ou cinematográfico. Marcélia Cartaxo foi encontrada depois de seis meses de procura; trata-se de uma atriz participante de um incipiente grupo de teatro amador da Paraíba que participava do Projeto Mambembe em São Paulo. A diretora encontrou em Marcélia Cartaxo a atriz que colocaria de pé a personagem de Clarice, Macabéa. E, com essa decisão e a aceitação de Cartaxo para fazer o papel, vê-se Suzana Amaral construir, a partir dali, a “sensação da realidade” tão profundamente presente na Macabéa cinematográfica.

Marcélia Cartaxo consegue re-significar na tela a figura comum das criaturas encontráveis em rua de qualquer cidade, seja grande ou pequena, desenvolvida ou subdesenvolvida e isso faz com que Macabéa assuma as características físicas, o linguajar, as atitudes e o gestual de Marcélia Cartaxo e mais ainda, após ver a atriz dando vida e movimento à Macabéa, fica retido na retina do espectador que é de todo impossível imaginar uma Macabéa que não tenha o “jeito” ou o “sem jeito” da atriz paraibana.

Existem pontos de convergência muito sólidos na transposição de Macabéa para o corpo e a vida de Marcélia Cartaxo. As duas, a fictícia e a real são mulheres, são nordestinas, são pobres, são migrantes no grande centro urbano. E não sabemos definir muito bem onde começa Macabéa e onde termina Cartaxo, tal a simbiose conseguida pela diretora em sua leitura da personagem de Clarice Lispector.

Nesse sentido, existe uma verossimilhança entre ficção e realidade que traz mais colorido à afirmação de Walter Benjamin a propósito do desempenho de ator no cinema, quando considera que, em face às circunstâncias peculiares de filmagem – o que reverbera no registro não unitário da performance, que uma vez decomposta em várias seqüências individuais, separadas no tempo e no espaço e posteriormente recompostas pela montagem, por exemplo – os melhores efeitos são alcançados quando o ator representa o menos possível: “Para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo” (BENJAMIM, 1986, p.179).

Rudolf Arnheim, conceituado teórico da arte e cinema, concorda com Benjamin ao postular ele próprio que o estágio ideal da interpretação cinematográfica será atingido quando “o intérprete for tratado como um acessório cênico, escolhido por suas características [...] e colocado no lugar certo” (ARNHEIM, 1971, p.76).

A “sensação de realidade” ou a “percepção e apreensão da realidade” é uma meta almejada e impressa no todo do filme, pois é buscada já no próprio roteiro escrito, como constataremos mais à frente. Fazer a metamorfose dessa intenção em imagens que pudessem ser apreendidas ou decodificadas pelo espectador mediano de cinema, foi a tarefa a que Suzana Amaral se impôs na armação de seu projeto cinematográfico: “Fico realizada em pensar que o filme irá continuar na cabeça das pessoas. [...] Que saiam do cinema e reconheçam à sua volta as Macabéas, os Olímpicos” (MORAIS, 1986, p.14). Quer dizer, do imaginário da diretora/roteirista para o imaginário do filme e daí para o do espectador, assegura-se a permanência dessa “sensação de realidade”, dessa “percepção da realidade”. O ANEXO 1 traz a descrição das seqüências do filme e oferece uma percepção da técnica utilizada em nível de instância fílmica.

6. A HORA DE MACABÉA

É a narrativa ficcional, em sua criação da realidade, através da ação de personagens imaginários numa trama também imaginária que torna possível a *catharsis*: o emocionar-se frente à obra, impactar-se por ela, recriá-la, produzindo um momento único em que vidas imaginárias adquirem força suficiente para "iluminar" vidas reais, possibilitando, mesmo por breves instantes, conhecê-las.

Encontra-se nesta capacidade de ampliar o real, a força de uma obra como a *Hora de Estrela* de Clarice Lispector. Nela, palpita sempre a história de Macabéa, enquanto um ser singular e universal, imigrante nordestina que traz consigo a história de outras mulheres e homens, imigrantes ou não, possuidores da *grande fome*. Não somente a fome de quem foge da miséria e da seca, mas a fome de vida, prazer, sexo, de dar sentido a uma existência insignificante.

Essa insignificância é retratada no filme, nas cenas do quarto de Macabéa, simples, sujo, pequeno, sem nenhuma privacidade ou em seu trabalho, sentada em uma pequena mesa em um escritório bagunçado e entulhado, sujo, servindo como abrigo de animais – gatos e ratos – o que mostra o descaso com o local e, descaso ainda maior, com os empregados.

É através da vida de Macabéa que outras vidas se "iluminam", não no sentido de resolvê-las, mas de revelá-las. Exercício semelhante ao realizado por Rodrigo S.M. que busca a compreensão de si ao narrar, em fragmentos, a história de Macabéa, personagem fictício, construído a partir de um rosto que traz/conta uma história mesclando o singular e o universal, a ficção e a realidade.

Como é que sei tudo o que vai seguir e que ainda conheço, já que nunca vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos (AHE, p. 17).

Rodrigo S.M., no romance metalingüístico de Clarice Lispector, não conta apenas a história de Macabéa, mas sobre a arte de tecer uma narrativa. Porém, não se resume a isto: ao expor seus conflitos, suas aproximações e distanciamentos de Macabéa problematiza a própria experiência da leitura, tornando o leitor também produtor. Pois os leitores são atravessados por vidas, que de alguma forma, refletem sua própria vida. Como Rodrigo S.M., também eles morrem com Macabéa para ressuscitarem com ela:

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. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo (AHE, p. 103).

Que país é este onde irrompe Macabéa? O Brasil de Macabéa é bem um país de Dostoievsky, não por acaso um dos autores favoritos de Clarice, aliás, citado no romance original. Se Dostoievski coloca em pé Ivan Denisovich, se cria a ambientação para a saga dos Irmãos Karamazov, visitando paisagens gélidas da geografia russa ou mergulhando no pensamento interior que rescende a miséria e a indignação, Clarice Lispector não deixa por menos. Ela traz o Brasil real, o Brasil em que milhões de seus habitantes buscam identidade, habitantes em eterno projeto de autoconstrução de sua cidadania. Com personagens assim pode-se fazer obras-primas, mas também é possível criar dramas sociais que acabam por justificar a filantropia barata como mal menor, indispensável, tão grande é a nossa miséria.

A Hora da Estrela baseia-se em pelo menos duas linguagens distintas. Primeiro pela contundência narrativa de Clarice Lispector e segundo pela contundência fílmica de Suzana Amaral. A autora aborda uma questão social muito presente no cotidiano brasileiro que é a inserção dos migrantes do norte/nordeste nas metrópoles do sudeste/sul do Brasil. A cineasta oferece um rico painel de imagens onde essa inserção melhor se situa, ao dar ênfase na identidade dos personagens, acentuando modos de comunicação – vocabulário reduzido, sotaque regionalista, dentre outras características – ao contextualizar a história em um dado ambiente geográfico, em um determinado tempo histórico.

Clarice traz à superfície uma pessoa ínfima e quase imponderável e lhe chama Macabéa: o livro de Macabéa é extremamente fino, parece um pequeno caderno. É um dos maiores livros do mundo (CIXOUS, 1999, p.127).

Em 1977, na entrevista concedida à TV Cultura, com o compromisso de só ser transmitida após a sua morte, a autora antecipa a publicação de um novo livro, que viria a se chamar A Hora da Estrela, e retrata sua heroína (ou seria a anti-heroína?) com estas poucas frases:

É a história de uma moça tão pobre que só comia cachorro-quente. Mas a história não é isso. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima. Eu morei no Nordeste... eu me criei no Nordeste e depois no Rio de Janeiro... tem uma feira dos nordestinos no campo de São Cristóvão, e uma vez eu fui lá. E peguei o ar meio perdido do nordestino no Rio de Janeiro. Daí começou a nascer a idéia. Depois eu fui a uma cartomante e imaginei as coisas boas que iam me acontecer. E imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e

eu morresse, depois de ter ouvido todas essas coisas boas. Então daí foi nascendo também a trama da história.

A *Hora da Estrela* vai relatar a vida de Macabéa não num cenário rural nordestino, mas, como a própria trajetória pessoal da autora, no Rio de Janeiro, sociedade urbana e desumanizada. Retirante, Macabéa é uma jovem mulher que abandona sua terra natal em busca de sobrevivência na metrópole.

A “pessoa” que Clarice escolheu, esse arremedo de mulher, é uma quase-mulher. Mas ela é de tal modo quase mulher, que talvez seja mais mulher do que qualquer outra, mas imediatamente mulher:

Ela é de tal modo mínimo, tão ínfima que está ao rés-do-chão do ser, como se estivesse numa espécie de relação íntima com a primeira manifestação de vida na terra; ela é capim, e ela acaba no capim, como capim. Enquanto capim, enquanto fiapo de mulher, ela se situa fisicamente, afetivamente, de fato abaixo da gênese, no começo e no fim (CIXOUS, 1999, p. 135).

Esse aspecto é representado no filme pela própria aparência física da personagem, franzina, fraquinha, sem pinturas, com roupas simples e repetidas. Aparece, ainda, na fala de outras personagens ao se referirem à Macabéa: as colegas de quarto a chamam de sonsa e mau cheirosa (HEF, seq. 7); Glória diz que ela não tem “carne”, por isso não arruma homem (HEF, seq. 9); Olímpico responde com um “Você não se enxerga?” à exclamação de que a moça sonha em ser artista de cinema (HEF, seq. 29), além de afirmar que ela não serve “nem pra dar cria” (HEF, seq. 38).

Para Gotlib (1995), *A Hora da Estrela* é uma espécie de catarse clariceana de uma infância parcialmente recalçada, já que a própria escritora tinha declarado que “tinha de botar pra fora um dia o Nordeste que eu vivi”. Gotlib ainda identifica ecos de outra catarse “de um sofrido passado judeu, evocação da cultura hebraica, tão presente em seu nome – Macabéa – lembrando a luta dos macabeus”.

Qual teria sido a luta dos Macabeus? Por que Clarice daria este nome à sofrida mulher nordestina, vinda de Alagoas que irrompe no cenário urbano carioca? Macabeus em hebraico significa martelo. Macabeus é o nome dado a uma família de Israel que foge para os montes quando o rei selêucida Antíoco Epífanes (175-164 a.C.) invade Jerusalém, entra no santuário do Templo, toma o altar de ouro e tudo o que era sagrado, além de ordenar a cessação do culto local e a instituição de um culto idólatrico. Os Macabeus fugiram e

organizaram a guerra contra o invasor. Conseguiram reconquistar Jerusalém, destruir o altar profanado e reedificar um altar novo conforme a lei de Deus.

O nome Macabéa foi dado à moça pela mãe, como pagamento de promessa para que ela vingasse. Vingou e teve de carregar um nome estranho pela vida (curta?) afora. Nos dois casos, seja o do relato milenar contido na Bíblia judaica, seja no romance de Clarice, o que une os dois textos é a luta pela sobrevivência. A personagem protagonista, que se delinea ao longo da narrativa, é um retrato do exílio e das desigualdades sociais, uma nordestina pobre vivendo na cidade grande sem chances de tornar-se uma cidadã. Uma luta pela preservação da identidade de um povo, e de seus componentes, das pessoas que caracterizam esse povo. Seriam os Macabeus do ano 175 antes de Cristo os brasileiros nascidos no nordeste nos anos de 1970?

Mas, ainda no livro, Macabéa deixa de ser fenômeno exclusivamente brasileiro: acaba por ganhar estatura de símbolo ontológico, de um arquétipo universal, revelando uma pobreza que é mais que essa, clássica, do nordestino-com-fome – é uma espécie de nudez inapelável da Criatura. Ela é o ser em crua perplexidade dentro de um mundo hostil, incompreensível, minuciosamente adverso, inassimilável, e aí nos lembramos do Kaspar Hauser de Herzog. Trata-se do personagem do filme baseado em fatos reais "*Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974)" – que em tradução literal significa "Cada um por si e Deus contra todos" – do cineasta alemão Werner Herzog.

No Brasil, o título foi adaptado para *O Enigma de Kaspar Hauser*, neutralizando grande parte da emoção do título original. Baseando-se em registros históricos, Herzog nos conta o estranho caso de Kaspar Hauser, um jovem encontrado perdido numa praça em 1828. Ele não falava e não conseguia ficar em pé. Passara a vida inteira trancado num porão. Seria possível civilizá-lo? Rejeitar e excluir aqueles que no seu entendimento não se enquadram a algum padrão estético, social e psicológico previamente estabelecidos tem demonstrado ser da própria natureza do ser humano.

Seria então o ser humano um produto do meio em que ele vive? Sem nenhum contato com o mundo exterior, não foi capaz de sonhar, não aprendeu a andar, nem a falar. Esse é Kaspar Hauser. Macabéa poderia ser um parente consanguíneo de Kasper Hauser. O DNA de um e de outro tratam de alienação, inadaptabilidade à sociedade em que se inserem,

dificuldades para reconhecer a própria condição humana e a solidão – a imensa solidão – que marca um e outro.

A condição de subumanidade em que se encontra Macabéa podia deixar o filme sempre à beira de um dramalhão, de um convite à compaixão piegas. Mas isso a diretora Suzana Amaral compreendeu e optou pelo caminho do humor e do grotesco e então, ao adotar um tom discreto e distante para que a compaixão excessiva não fizesse a coisa desandar em dramalhão encontrou a trilha para sua transposição/adaptação.

Chama a atenção em *A Hora da Estrela* a percepção de vivermos em um país cheio de macabéas, e a transposição do cenário original do livro – Rio – para São Paulo, também foi um acerto, devido ao peso da imigração nordestina na capital paulista. Essas figuras que por vezes passam por nós, anônimas, espezinhadas ao último grau, com um primarismo tão profundo que chegam a parecer algo entre santas e idiotas, quem não as conhece? Vítimas de políticos assistencialistas, de famílias que se desintegram sem remédio e cujos restos permanecem obstinadamente sentimentais, de uma imprensa ilimitadamente cruel com os que não têm nada, assustam, fazem pensar nos pecados de uma classe dominante que, decididamente, muda muito pouco, em função de uma ou outra novidade ideológica cosmética, fazendo sempre questão de manter as diferenças que a privilegiam.

Tem-se essa mulher sem graça, sem recursos, coitada para além de toda a carga de indignância carregada pelo vocábulo, empregada como datilógrafa "cata-milho", engabelada por uma colega de trabalho loira, prática, sem escrúpulos, uma piranha de pequena classe média. Namora um nordestino machão primário e também oportunista, vaga por uma São Paulo que nunca poderá ser minimamente sua, parando diante de vitrines, sempre encantada e estupefata com tudo.

Mal se reconhece como ser humano, ela. É apenas uma vaga entidade de carne e osso para a qual tudo é estranho, significativo, tudo é desejável e nada é possível.

Sua feiúra é paradoxalmente uma espécie de beleza, de homenagem ao escrúpulo, à delicadeza, um pedido de desculpas por estar no mundo. Ela tem a grandeza dessas almas que naturalmente não querem nem podem ser nada além do que são – um fio de identidade oprimido por um mundo armado, consciente, com propósitos utilitários os mais ríspidos.

É um nada diante de milhões de conveniências alheias – todos têm razão e ela, espanto. É particularmente pungente a cena em que tenta cantar para seu namorado uma música que ouviu no rádio - nada menos que *Una furtiva lacrima*, com Caruso – e ele cala a voz infeliz com um tapa. Mas, não se rebela. O machão ordinário já lhe parece o máximo – fez o impensável: interessou-se por ela. Temporariamente, como bem veremos.

O destino de Macabéa é o estrelato apenas na hora da morte, hora em que qualquer criatura humana, mesmo a mais próxima ao piolho, tem lá o seu quinhão natural de Transcendência. Uma cartomante (picareta, para variar) lhe profetizou um noivo rico e uma nova vida. Haveria um homem estrangeiro - e ela garante que "todos os gringos têm dinheiro" – à sua espera. Isso proporciona a última seqüência, quando um homem bem vestido, com ares de estrangeiro, se prepara para apanhar a sua Mercedes em algum ponto da cidade, e ela segue, aturdida de felicidade pelas ruas, ao encontro da realização da profecia. A estrela que ela alcançará será essa: a do símbolo da marca famosa do carro que a tritulará no asfalto. Que outro destino seria possível?

7. A HORA DE SUZANA AMARAL

Este foi o primeiro longa-metragem de Suzana Amaral, mas sua paixão e dedicação à arte cinematográfica remonta à década de 1940. Sua trajetória acadêmica e profissional passa pela conclusão de curso na Escola de Comunicação e Artes da USP e de ter dirigido diversos curta-metragens e documentários. Na década de 1970, Suzana Amaral recebe o título de Mestre na Universidade de Nova Iorque, em direção de Cinema, com o documentário *Minha Vida, Nossa Luta*, sobre mulheres vivendo quase abaixo da linha da miséria, residentes em bairros da periferia de São Paulo. Em sua temporada de estudos nos Estados Unidos, teve como colegas de aulas alguns dos que viriam a ser consagrados diretores de cinema naquele país, como por exemplo, os diretores americanos Jim Jarmusch (*Down by Law*, 1986; *Stranger than Paradise*, 1984) e Susan Seidelman (*Desperately Seeking Susan*, 1985). Esses seus dois colegas estrearam na mesma época que Amaral na direção de longa-metragens.

Em Nova Iorque, Suzana Amaral frequentou curso de direção de atores no renomado Actor's Studio, uma escola de arte dramática onde alguns dos mais importantes dramaturgos e diretores americanos (Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee, Arthur Penn, Martin Ritt, Mike Nichols) aperfeiçoaram sua formação. Egressos do Actor's Studio contam-se dezenas de profissionais do cinema que logo encontraram consagração de crítica e de público, como por exemplo, James Dean, Al Pacino, Marlon Brando, Montgomery Clift e Robert de Niro, entre outros. Nos anos de sua adolescência Amaral conviveu com artistas e intelectuais que hoje são ícones da cultura brasileira, notadamente Oswald de Andrade e Mario Gruber, que frequentavam sua casa em São Paulo.

Em diversas cenas fílmicas, encontramos evidências da inventividade de Suzana Amaral ao levar para o cinema a história de Macabéa. Tais evidências são reveladoras de como se dá o processo criativo da cineasta e podem ser selecionadas, como é o caso da seqüência em que acontece o primeiro encontro entre Glória e Olímpico.

No texto literário, Olímpico conhece Glória porque “essa lhe fora apresentada por Macabéa” (AHE, p.72). O namoro entre os dois acontece, conforme a revelação de Glória, porque “foi o que a minha cartomante me disse e eu não quero desobedecer porque ela é médium e nunca erra”. Não há na escrita de Clarice Lispector outras informações sobre como se dá o encontro entre os dois, como se desenvolve a relação entre eles, ou de como foi que Glória recebeu a orientação da cartomante. Existem apenas informações dispersas no texto

que se referem a esses fatos de forma indireta. Aliás, essa é uma característica marcante na escritura de Clarice que, vai às últimas conseqüências quando certa vez escreveu em uma carta: “que não se esmaguem as entrelinhas com as linhas”. A aura de mistério que a escritora carrega consigo tem muito a ver com a maneira com que ela cria personagens, mais preocupada com a vida psicológica destes que com o habitual roteiro biográfico, do nascimento, casamento, morte, etc. Um exemplo:

[...] quando ele viu Glória, colega de Macabéa, sentiu logo que ela tinha classe (AHE, p.71).

Ele avisou-lhe que encontrara a moça e que esta era Glória (AHE, p.73).

Macabéa bem viu o que aconteceu com Olímpico e Glória: os olhos de ambos se haviam beijado (AHE, p.73).

Glória, querendo compensar o roubo do namorado da outra, convidou-a para tomar lanche [...] (AHE, p.79).

Ou, ainda, relativos à relação de Glória com Madame Carlota:

Por que você não paga uma consulta e pede para ela te pôr as cartas? (AHE, p.84)

Inclusive Madame Carlota também quebra feitiço que tenha feito contra gente (AHE, p.85).

A partir desses dados e mais com o que é possível conhecer sobre as características de Olímpico, Macabéa, Glória e Madame Carlota, Suzana Amaral inventa situações cinematográficas, construindo seqüências que, embora não correspondam estritamente ao formato literário, filtram as significações que passam dos signos literários para a tessitura narrativa fílmica.

A afirmação de que o namoro de Glória e Olímpico acontece por imposição da cartomante é um dado do texto literário que, transcrito para o fílmico, rende ação, pressuposto mesmo da narrativa cinematográfica. A cineasta, aproveitando informações do texto literário, reinventa as circunstâncias narrativas, criando o texto fílmico que traduziria a intenção da escritora. Analisemos o desenvolvimento do processo tradutor.

Sabe-se que Macabéa é quem “apresenta” (AHE, p.72) Glória a Olímpico. Como, não se fica sabendo. No filme, a questão é resolvida no estrito cinematográfico e serve para que se reafirmem as características das personagens, ampliando os significados que fazem evoluir a narrativa, suportados por signos eminentemente visuais, os quais formalizam o verossímil cinematográfico, calcado na “sensação de realidade” propiciada pelo cinema. A

construção do encontro é articulada em seis seqüências, a partir da de número 30 e inclui ainda as de número 33 a 37.

Na seqüência 34, é Macabéa quem pede a Glória que vá encontrar-se com Olímpico no parque, já que estava impedida de sair no horário normal, pois fora incumbida de datilografar com urgência alguns ofícios. Assim, ela apresenta Glória a Olímpico, colocando a colega em contato com o namorado. Para que Glória o reconheça, dá a ela o retrato 3x4 de Olímpico: conexão com “Havia no começo do namoro pedido a Olímpico um retratinho 3x4 [...]” (AHE, p.72). Informação, aliás, que já servira para a “invenção” da ambiência da seqüência do primeiro encontro, quando o rapaz está no parque “tirando” fotografia e vê Macabéa pela primeira vez. Essa seqüência é montada com planos de Macabéa sentada à máquina, datilografando, enquanto Glória sai para o encontro.

Na trilha sonora, como componente da faixa sonora, as batidas no teclado da máquina, volume perceptivelmente aumentado e que vaza para a seqüência seguinte, onde, no parque, Glória encontra Olímpico. O encontro dos dois, enquadrado em plano de conjunto, isto é, enquadramento em que as personagens aparecem de corpo inteiro, a alguma distância, reconhecíveis, mas fazendo parte de um conjunto de outras informações visuais, o parque é “visto” mas não é “ouvido”. Na trilha sonora, apenas a “presença” de Macabéa, pelo som off das batidas na máquina de escrever. Não foi inventado um diálogo para esse encontro, o que há é a visualização de um momento que, no texto literário, foi apenas referido pelo narrador, sem a correspondente presentificação formal do diálogo. Essa visualização do encontro, acompanhada pelo som em off, tece a escrita cinematográfica, ao lidar com signos eminentemente fílmicos para construir um sentido que encontra correspondência nos significantes literários esparsos na obra de Clarice Lispector.

Essa seqüência, remarcando as possibilidades do código, é montada com a inserção de dois cortes rápidos para Macabéa sentada à máquina de escrever, enquanto Glória e Olímpico se conhecem. Tal artifício serve à necessidade de presentificar para o espectador a idéia de que Macabéa está só e Olímpico encontra-se com Glória, o que antecipa a ruptura que só se dará três seqüências adiante. Trata-se de procedimento eminentemente fílmico, mas que remete às informações literárias do texto de Clarice.

É de se notar, por outro lado, que na seqüência imediatamente anterior, como continuação do que é narrado na seqüência 30, Glória recebe da cartomante a notícia de que,

“para se purgar de todos os abortos que fez e conseguir marido, ela vai ter que tirar o homem de uma colega”. Dessa forma, a revelação, no texto literário, de que Olímpico rompeu com Macabéa porque encontrara outra moça e que esta era Glória (AHE, p.73), rende toda essa armação seqüencial do filme, através da qual são mostrados fatos/cenas, cuja decodificação deve levar à compreensão de que a própria Macabéa, “apresentando” Glória a Olímpico, colaborou para o rompimento, dramaticamente inexorável, na trama urdida por Madame Carlota.

Constata-se, assim, verdadeira invenção de fatos na construção narrativa fílmica, uma vez que não são narrados na estrutura literária. A novidade, entretanto, corresponde à “idéia” de personagens e fatos criados por Clarice Lispector e revela a postura autoral e criativa da tradução de Suzana Amaral para o texto de Clarice Lispector.

As seqüências 36 e 37, ainda no intuito de construir o tema “encontro de Glória e Olímpico”, trazem invenções eminentemente cinematográficas para traduzir informações verbais do texto escrito: é que são visualizados e ouvidos aí signos cujo conteúdo expressa a relação entre Glória e Olímpico, sempre permeados pela “presença” de uma Macabéa que ignora o que está acontecendo.

Na seqüência 36, Olímpico liga de um “orelhão” para Glória, que atende ao telefonema e marca encontro, sem deixar que Macabéa perceba com quem ela está falando. Está presentificado, dessa forma, um certo ar de ironia da cineasta no tratamento que dá a um momento do livro em que Macabéa pede a Olímpico que lhe telefone para o escritório, já que “o telefone lá nunca toca para ela” (AHE, p.57; HEF, seq. 29). Ironicamente, Olímpico liga para o escritório, mas fala com Glória.

Na seqüência 37, visualiza-se um encontro de Olímpico com Glória em que os dois, à noite, numa rua escura, abraçam-se e beijam-se, lascivamente. Enquanto Macabéa, introduzida em quadro por cortes rápidos, dorme, sono inquieto, rolando na cama, destapada, as coxas à mostra. Na seqüência, acorda, senta-se na cama e, percebendo que urinou, ajeita o lençol, voltando a dormir.

Estão atualizados, assim, nas imagens cinematográficas, vários signos literários que, transcritos por Suzana Amaral, compõem a seqüência fílmica que narra fatos não existentes no texto escrito, mas que significam “idéias” de Clarice Lispector, desenvolvidas no processo

criativo da ação literária. É assim que Glória e Olímpico, abraçando-se na ruela escura, bolinando-se com urgência, traduzem:

[...] Glória era amaneirada no bamboleio do caminhar [...] (AHE, p.71).

Pelos quadris adivinhava-se que seria boa parideira (AHE, p.72).

[...] os olhos de ambos se haviam beijado (AHE, p.73).

Glória era um estardalhaço de existir (AHE, p.74).

Glória roliça, branca e morna. Tinha um cheiro esquisito. [...] Olímpico: será que é loura embaixo também? (AHE, p.77).

Era uma safadinha esperta [...] (AHE, p.78).

Glória tinha um traseiro alegre e fumava cigarro mentolado para manter um hálito bom nos seus beijos intermináveis com Olímpico (AHE, p.78).

Ela era satisfatona: tinha tudo o que seu pouco anseio lhe dava (AHE, p.78).

E agarrou-se em Glória com a força de um zangão, ela lhe daria mel de abelhas e carnes fartas (AHE, p.79).

Da mesma forma como Macabéa, em contraponto com a entrega dos amantes, dormindo, rolando na cama e se urinando, remete para:

[...] Teve tanto medo que se mijou toda (AHE, p.66).

Eu não mereço que ele me pague nada porque me mijei (AHE, p.67).

Macabéa, esqueci de dizer, tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia [...]? (AHE, p.73).

A concepção dos enquadramentos (e movimento de câmera) em Macabéa, nessa seqüência, repete, inclusive, a de uma cena anterior, em que a nordestina se masturba, durante o sono (HEF, seq. 15). As duas seqüências se completam, embora separadas pelo que agora é dado a ver, ou seja, o fato de Macabéa ter tido um namorado e de o estar perdendo para Glória. Sob essa ótica, as invenções fílmicas passam a significar no sentido mesmo das significações literárias, evidenciando a tradução de Suzana Amaral.

Um outro exemplo da bem sucedida tradução seria o que acontece com a frase literária “É que tinha em si uma certa flor fresca” (AHE, p.48), aproveitada como detonadora de toda uma série de significados na caracterização da Macabéa fílmica, os quais continuam, estendem, ampliam signos recorrentes no livro.

No primeiro encontro fílmico entre Macabéa e Olímpico, ela está sentada num banco de parque, segurando uma grande flor vermelha: um mimo-de-vênus. Durante o primeiro passeio, Olímpico pede licença a Macabéa, toma-lhe das mãos o galho com a flor e, abrindo

um canivete, “limpa” o ramo das folhas verdes em excesso, deixando a flor quase isolada no galho. Tudo isso é feito com muito cuidado, com a mestria de quem sabe lidar com canivete, sob os olhos embevecidos de Macabéa, extasiada por tanta gentileza da parte de quem já minutos atrás a tratara por “senhorinha” (HEF, seq. 19).

Sempre que aparece Macabéa em sua escrivaninha, no escritório, a partir do encontro com Olímpico, há, ao lado da máquina de escrever, num copo com água, uma flor: nova, viçosa, bonita, um mimo-de-vênus. Na seqüência já comentada, em que Macabéa pede a Glória que vá ao encontro de Olímpico, apresentando-a, dessa forma, a Olímpico e, a partir daí, perdendo-o para a colega, a flor está murcha, no copo, fechada, escura, sem vida.

Ao se atentar para o significado da flor escolhida para identificar Macabéa, o mimo-de-vênus pode-se chegar a algumas conclusões. Em mimo-de-vênus há dois componentes carregados de simbolismo e que servem para traduzir idéias do texto literário, numa transcrição de signos das mais pertinentes. Mimo: gentileza, presente, delicadeza. Logo ela, que “nunca recebera presentes” (AHE, p.49); “que não merecia gentilezas” de Olímpico (AHE, p.67), recebendo aquela delicadeza de gesto do iminente namorado. É que aqui, traduzindo às avessas as carências literárias de Macabéa, a cineasta aumenta a intensidade da perda do namorado para Glória, esta sim, um “estardalhaço de existir”, sempre cortejada pelos homens, com “destino de conseguir bom marido” vislumbrado pela cartomante. A mesma experiente Glória que, na seqüência 16, pega a flor do copo d’água na escrivaninha de Macabéa e a coloca no peito, entre os seios, antes de sair para encontrar-se com um possível amante.

O jogo de invenções do roteiro de Suzana Amaral fica mais instigante ainda se considerarmos o significado de “vênus” no substantivo composto “mimo-de-vênus”: deusa da formosura, do amor, dos prazeres. Para Macabéa, que “não parecia ter sangue” (AHE, p.32), “incompetente para a vida” (AHE, p.31), que é “inócua e mal tem corpo para vender” (AHE, p.18), “que tinha ovários murchos” (AHE, p.71), mas que tinha uma infelicidade, “era sensual” (AHE, p.73), a destinação do signo mimo-de-vênus acaba por concretizar amarga ironia: Macabéa, mimo-de-vênus, “quase murcho” (AHE, p.73), depois de Olímpico. Macabéa, a que parecia ter “em si mesma o seu próprio fim” (AHE, p.72).

É claro que o signo verbal “mimo-de-vênus” não é presentificado no filme: o que existe é a imagem da flor mimo-de-vênus, mas é esse índice visual que detona a cadeia de

significados, a qual não está divorciada dos significados tecidos na escritura de Clarice Lispector. Tais signos, criados a partir de várias idéias presentes no livro, acabam por construir significações ampliadas, mas nunca distanciadas da intenção de Clarice Lispector, formalizada na narrativa de Rodrigo S. M. para Macabéa. Conforme destacado anteriormente, a presença dessa flor no cartaz do filme enfatiza, com seu poder simbólico, uma imagem (ANEXO 3) que passaria a ser representativa do filme.

Ainda um outro exemplo de palavras que se expandem em significados visuais de pura transcrição, na passagem do livro para o filme. O encontro com Olímpico, pelo texto literário, dá-se no dia “7 de maio: maio, mês dos véus de noiva flutuando em branco” (AHE, p. 52); “Maio, mês das borboletas noivas flutuando em brancos véus” (AHE, p. 52). Na véspera deste dia, Macabéa, por ter mentido que ia arrancar um dente, fora dispensada e passara o dia sozinha em seu quarto, ouvindo rádio, dançando: “Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou, exclamando intimamente: Ah mês de maio, não me largues nunca mais!” (AHE, p. 52). Além dessas referências explícitas a casamento, Rodrigo S. M. refere-se à possibilidade de que Macabéa e Olímpico venham a casar: “Casariam ou não?” (AHE, p. 58). A cogitação do narrador provoca em Macabéa uma intensa aspiração: “E Macabéa só pensava no dia em que ele quisesse ficar noivo. E casar” (AHE, p. 72).

No filme, não é explicitado nem o dia nem o mês em que se dá o encontro, embora isso pudesse ser codificado por diversos meios na escrita fílmica. Mas o sentido forte do signo “noiva” transita para duas seqüências, através da inserção de fatos, ações e gestos da personagem, identificando o “êxtase inesperado” que Macabéa experimentaria ao encontrar a “primeira espécie de namorado de sua vida” (AHE, p.53).

Na seqüência 17, que traduz o texto literário do momento em que Macabéa fica só em seu quarto, Suzana Amaral introduz imagens que qualificam a predisposição da personagem para o “estado de noiva”. A transcrição acontece assim: quando Macabéa liga o rádio e ouve “Danúbio Azul”, sai dançando (pulando, num ritmo estranho, nem valsa nem nada). O lençol envolvendo-a, esvoaçando, leve. Aproxima-se do espelho, onde se vê refletida de corpo inteiro. Ajeita o lençol sobre a cabeça, caindo como um manto, pelas costas: véu de noiva. E “pensa” (voz off): “Sou datilógrafa, sou virgem e gosto de Coca-Cola”. Frase que, embora de outro contexto literário (AHE, p.44), ganha aqui contornos mais nítidos de auto-satisfação, mesmo para a mente sem exigências de quem “se julgava não ter direito, ser um acaso” (AHE, p.45). A seqüência é cortada aí e a montagem revela um manequim com

vestido de noiva, numa vitrine de loja (HEF, seq. 18): Macabéa olhando, embevecida, tentando imitar a pose do manequim, desajeitada. Na trilha sonora, “Danúbio Azul”, unindo essa seqüência com a anterior. Corte: segue-se a seqüência 19, a do primeiro encontro com Olímpico. Esse é um exemplo do efeito que o som pode causar em uma cena, de acordo com a intenção do diretor:

O som pode ser sempre ouvido no espaço todo, em cada plano. Se uma cena é representada, por exemplo, numa boate, e ouvimos a mesma música, saberemos que nos encontramos na mesma boate, mesmo se, dentro do próprio plano, não vemos nada, a não ser a mão que segura uma flor, ou coisa no gênero. Mas, se, de repente, ouvimos sons diferentes neste mesmo plano da mão, pensamos, mesmo não vendo, que a mão que segura a flor se encontra agora num lugar bastante diferente. Por exemplo, continuando com a imagem da mão segurando a rosa – se em vez de música para dançar ouvirmos agora o canto de pássaros, não nos surpreenderemos se, quando a imagem se abrir num plano geral, aparecer um jardim e o dono da mão colhendo flores. Este tipo de mudança oferece boas oportunidades para vários efeitos (BALÁZS, *apud* XAVIER, 2008, p. 88).

Quer dizer, com os signos verbais “maio”, “véu de noiva”, “brancos véus”, “noivo”, “casar”, reinventados em imagens por Suzana Amaral, transfere-se para a ação imagética o significado literário. Na verdade, a invenção se faz pela escolha de signos visuais específicos (o lençol-véu-de-noiva; o manequim) inscritos na narrativa fílmica, os quais mantêm intacta a significação originária do discurso literário e, ainda, enriquecem-na, pois retrata a ligação dela com a música, com a cidade, com as vitrines, com o amor tudo em uma inventiva seqüência de planos. A intenção de Macabéa de se casar, portanto, ganha representação visual pela montagem e som – do quarto/Danúbio Azul para a vitrine, para o encontro, tudo ligado com a mesma trilha sonora. Nesse sentido, Xavier entende que

[...] Cabe ao diretor, se assim o desejar, fazer com que o espectador sinta a continuidade da cena, sua unidade no tempo e no espaço, mesmo que, para a orientação do espectador, ele ainda não tenha mostrado, nenhuma vez, a imagem total da cena.

Isto se consegue pela inclusão, em cada plano, de um movimento, um gesto, uma forma, algo que sirva de referência para o olho, com relação aos planos anteriores e posteriores, alguma coisa que se projete no plano seguinte, tal como um galho de árvore, ou uma cerca, uma bola que rola de um plano a outro, um pássaro que voa, fumaça de cigarro aparecendo, um olhar ou gesto para os quais há uma resposta no plano seguinte. (BALÁZS *apud* XAVIER, 2008, p. 88).

Segundo Xavier, a expressão do rosto é completa e compreensível em si mesma, o close-up, nesse sentido, é um recurso utilizado para tornar a fisionomia do personagem mais subjetiva, de forma que se possa compreender o que é mais significativo nas expressões da pessoa e diferenciá-la das demais. De acordo com Xavier:

Close-ups são as imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente (BALÁZS apud XAVIER, 2008, p. 90).

A expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem, mais subjetiva até mesmo que a fala, pois tanto o vocabulário quanto a gramática estão sujeitos a regras e convenções mais ou menos válidas universalmente, quanto que a combinação das feições, como já foi dito, é uma manifestação não governada por cânones objetivos, embora seja principalmente uma questão de imitação. Esta, que é uma das manifestações humanas mais subjetivas e individuais, é concretizada no close-up. (BALÁZS apud XAVIER, 2008, p. 93).

Considera-se, então, valiosa a análise da entrevista concedida em 1991 por Suzana Amaral ao estudante de cinema do ECA, Luiz Adelmo Fernandes Manzano. Esta entrevista enriquece sobremodo esta tese por informações valiosas sobre o filme, a adaptação, a linguagem, as opções escolhidas por Suzana Amaral surgem por inteiro. Esta entrevista foi publicada na Revista Comunicação e Artes, no. 25 – janeiro/junho – 1991 (publicação da ECA – USP), com o título Entrevista – A Hora da Estrela: do livro ao romance (ANEXO 2).

Suzana Amaral foi consagrada como cineasta com o filme *A Hora da Estrela*, sua adaptação que, embora tenha retirado elementos julgados importantes na obra literária, como o narrador, e acrescentando outros elementos não existentes na obra para tornar mais evidentes características subjetivas das personagens, marcou a história da adaptação brasileira, ao levar um texto literário consagrado para a linguagem cinematográfica e, com uma abordagem criativa, aliada ao domínio da técnica da linguagem por Suzana Amaral, propiciou o surgimento de uma obra nova, conservando-se o frescor, a beleza e acima de tudo, o significado da obra original.

8. A HORA DA CRÍTICA

O material a seguir foi coletado no Instituto do Patrimônio Histórico Nacional – Cinemateca Brasileira e teve seu recorte feito de forma a se contemplar opiniões diversificadas, algumas vezes antagônicas, por parte de veículos de comunicação do Brasil e do Exterior, bem como da lavra de conceituados críticos e estudiosos de cinema no Brasil. Pela própria natureza de se fazer um recorte fica subentendido que é reforçada a subjetividade de quem realiza o recorte, pois este tem que optar entre tal comentário ou opinião, inserindo alguns destes e excluindo outros ainda. Isto posto, a coletânea apresentada são fragmentos escolhidos por considerá-los importantes e capazes de se formar um rico painel dentro de uma unidade acerca de como o livro e o filme repercutiram junto à crítica e aos meios midiáticos. Algumas críticas seguem para o elogio desmesurado, outras igualmente elogiosas não se caracterizam, por assim dizer, pelo entusiasmo com as obras e algumas outras apontam lacunas e deficiência tanto em um quanto em outro.

Como é praxe, a análise de uma obra, de uma linguagem artística, suscita as mais diversas interpretações. Críticos podem enveredar por uma determinada vertente de expor seu pensamento e opinião, algumas vezes focam na maestria do cineasta, outras na escolha dos atores que irão interpretar os personagens, outros ainda buscam dar relevo a aspectos técnicos, características tanto da linguagem literária quanto da cinematográfica. Não deixa de ser instigante determinadas formas de associações entre o filme, o livro, o roteiro final e também essas relações com os protagonistas, dentro de um arcabouço maior de se lidar com outros símbolos criados pelo cinema.

Correio Braziliense, 1º de Outubro de 1985: *O "calvário" de Macabéa* (Sérgio Bazi):

[...] Em seu primeiro filme de ficção, Suzana encontrou as notas certas para encenar a temível Clarice. O resultado é um filme simples e cativante, cheio de emoção, embora marcado por um rigor e uma secura bressonianos (de Robert Bresson, o grande e esquecido cineasta francês). Apenas a solução do desfecho me pareceu destoante do adequado despojamento da narrativa. E só aí o filme despenca no facilitário (a montagem alternada, imagens desaceleradas), num rebuscamento que se distancia da proposta revelada por Rodrigo/Clarice: "não quero ser moderno e inventar modismos à guisa de originalidade". Ou como explica mais adiante: "... não vou enfeitar as palavras pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência.

O Globo, 2 de Outubro de 1985: *Linguagem lírica e objetiva:*

"A hora da estrela", Suzana Amaral usa uma linguagem simples e objetiva, com momentos de lirismo, para entrar no mundo da nordestina Macabéa (Marcélia Cartaxo) [...] A cineasta penetra no cotidiano de uma mulher comum sem nada de heróico, um ser sonhador que pensa, ama, mas se deixa impulsionar pelas pessoas que lhe estão próximas [...] "A hora da estrela" nada mais é do que a hora da morte. Apoiado pela exímia direção fotográfica de Edgar Moura, Com trilha sonora adequada às situações vividas pela personagem, Suzana Amaral revela, em Macabéa, traços análogos aos de Cabíria, de Fellini, em "Noites de Cabíria", guardadas as diferenças entre os dois tipos humanos: uma é a mulher comum que sobrevive na São Paulo de hoje; a outra é a prostituta que tem de sobreviver na Itália do pós-guerra. Ambas sonham e mantêm nas suas personalidades a pureza e a ingenuidade que transportadas à tela, terminam por levar o espectador a uma emotiva reflexão.

Jornal da Tarde, 3 de outubro de 1985: *O cinema paulista vai bem, obrigado* (Edmar Pereira):

[...] Em apenas duas horas, e em sua última noite, o 18º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro fora resgatado de passar aos arquivos como medíocre e insuficiente para atrair ou emocionar qualquer audiência. A Hora da Estrela e sua extraordinária atriz foram os únicos responsáveis por esta mudança. O anúncio da premiação pelo júri oficial apenas confirmou o que todos já intuía: nove prêmios para A Hora da Estrela, incluindo melhor filme, direção, roteiro (Suzana Amaral e Alfredo Oroz), fotografia (Edgar Moura), trilha sonora (Marcus Vinicius), montagem (Idê Lacreta), cenografia, atriz e ator (José Dumont, escolhido por seus trabalhos em A Hora da Estrela e Tigipió). Além dessa premiação oficial, o filme recebeu ainda o Prêmio da Crítica (votado pelos críticos de vários Estados presentes em Brasília) e o prêmio OCIC das organizações católicas. Este triunfo completo (e também justo, embora não se compreenda como Aqueles Dois, do gaúcho Sérgio Amon, possa ter sido ignorado pelo júri, já que foi o outro bom momento deste festival tão econômico em qualidade) confirma o cinema de São Paulo como o melhor e mais ativo do País. [...] Além de prêmios, uma produção que consegue brigar até mesmo com a mais profunda crise econômica que já se abateu sobre o cinema nacional.

Tais críticas foram escolhidas, particularmente, pela interessante associação do Sérgio Bazi (Correio) entre o filme e a obra de Robert Bresson, realmente um cineasta sintético. A linguagem de Suzana Amaral fica assim justificada menos por escolher soluções fáceis do que por optar por uma linguagem deliberadamente concisa. A quantidade de prêmios também corrobora o sucesso do filme e, dado o percurso da cineasta – Suzana Amaral, cearense, formação nos Estados Unidos, embora tenha feito filmes sobre SP –, é surpreendente que o resenhador do Jornal da Tarde destaque a vitória do cinema paulista. Também é importante ressaltar o fato de os críticos situarem o filme *A Hora da Estrela* entre a obra de outros cineastas – Robert Bresson e Fellini – o que ajuda a consolidar o domínio da linguagem cinematográfica pela cineasta. Outras críticas, algumas negativas, são encontradas em anexo (ANEXO 4).

9. A HORA DOS CRÉDITOS E DOS PRÊMIOS

A HORA DA ESTRELA (1985)

Direção: Suzana Amaral

Roteiro: Suzana Amaral, Alfredo Oroz

Produção: Raiz Produções

Música Original: Marcus Vinícius

Fotografia: Edgar Moura

Edição: Idê Lacreta

Direção de Arte: Clovis Bueno

Figurino: Clovis Bueno

Maquiagem: Maria Antônia Lombardi

Efeitos Sonoros: José Luis Sasso

Efeitos Especiais: Paulo Schettini

País: Brasil

Gênero: Drama

Nota: 8,2

Prêmios:

Festival de Berlim - Prêmio CICAIE (Suzana Amaral)

Festival de Berlim - Prêmio OCIC (Suzana Amaral)

Festival de Berlim - Urso de Prata de Melhor Atriz (Marcélia Cartaxo)

Festival de Brasília - Troféu Candango de Melhor Filme

Festival de Brasília - Troféu Candango de Melhor Direção

Festival de Brasília - Troféu Candango de Melhor Ator (José Dumont)

Festival de Brasília - Troféu Candango de Melhor Atriz (Marcélia Cartaxo)

Festival de Brasília - Troféu Candango de Melhor Fotografia

Festival de Brasília - Troféu Candango de Melhor Montagem

Festival de Havana, Cuba - Prêmio Grand Coral (Suzana Amaral)

Indicações: Festival de Berlim - Indicado ao Urso de Ouro (Suzana Amaral)

Filme assistido em: 1986

Elenco

Ator / Atriz	Personagem
Marcélia Cartaxo	Macabéa
José Dumont	Olímpico de Jesus
Tamara Taxman	Glória
Fernanda Montenegro	Madame Carlota
Dirce Militello	Mãe de Glória
Rubens Rollo	Pai de Glória
Lizete Negreiros	Maria
Manoel Luiz Aranha	Fotógrafo
Denoy de Oliveira	Pereira
Walter Filho	Homem na Mercedes
Maria do Carmo Soares	Maria do Carmo
Marli Botoletto	Assistente de Madame Carlota
Sônia Guedes	Sra. Joana
Umberto Magnani	Sr. Raimundo
Raymundo Matos	Arnaldo
Eurício Martins	Guarda do Metrô
Miro Martinez	Cego

Sinopse

Macabéa, uma imigrante nordestina semi-analfabeta de 19 anos, trabalha em São Paulo como datilógrafa numa pequena firma e vive numa pensão miserável.

Conhece casualmente, num Parque, o também nordestino Olímpico, operário metalúrgico, e os dois começam um casto e desajeitado namoro. Mas Glória, esperta colega de trabalho de Macabéa, rouba-lhe o namorado, seguindo o conselho de uma cartomante.

Macabéa faz uma consulta à mesma cartomante, Madame Carlota, e esta prevê seu encontro com um homem rico, bonito e carinhoso, que vem para levá-la em sua Mercedes Benz. A jovem sai radiante, compra um vestido novo e ainda está saltando de alegria quando é atropelada em uma esquina por uma Mercedes Benz de um jovem bonito.

CONCLUSÕES

Após cerca de 18 meses debruçado sobre duas obras, uma literária e outra filmica, ambas intituladas “A Hora da Estrela” e depois de percorrer uma centena de fontes bibliográficas, contendo textos seminais da arte/literatura cinematográfica, bem como textos acadêmicos sobre a escrita de Clarice Lispector e a apreciação pela enésima vez do filme de Suzana Amaral, sinto que cumpri o itinerário a que me propus: investigar a transposição de uma linguagem a outra, viajar de Clarice Lispector a Suzana Amaral e buscar as marcas e sinais que conservaram seu brilho em uma e outra linguagem.

Ao longo deste trabalho levei Macabéa, seus sonhos e inquietações, seus cenários e percepções. Um enredo em constante construção: o surgir e o ocaso de uma moça franzina que brotou em Alagoas e deu o ar de sua graça em uma feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Seguido à risca o caminho traçado, entre idas e vindas, consegui atravessar o deserto que tantas vezes se mostrara intransponível, o deserto existente entre a objetividade e a subjetividade e, então, eis-me apto a formular as conclusões que se seguem.

Macabéa demonstra dificuldades em articular um discurso conexo para se comunicar com si própria e com o mundo à sua volta. Não consegue usar a palavra adequadamente às suas necessidades ou aos seus anseios. Em oposição, sempre existe o campo do silêncio, para onde pode fugir, se retrair ou recuar. Para quem não domina a palavra, o silêncio pode ser usado como tática, esconderijo ou porto seguro (CASTRO, 2005). A luta de Macabéa com a palavra já fica evidente em dois dos títulos alternativos de A Hora da Estrela: O Direito ao Grito e Ela Não Sabe Gritar. Macabéa não sabe gritar, não domina essa língua do poder e, por isso, se vê sempre à margem do sistema. Mas não é que Macabéa não saiba gritar, Macabéa é feliz. Talvez até sinta que não precisa gritar. Ela se sente orgulhosa de sua posição social. A pouca instrução que recebeu lhe permite ser uma datilógrafa, uma posição social bastante superior à da maioria dos retirantes nordestinos como ela. Macabéa tem maior domínio da palavra do que o retirante nordestino médio, pois é datilógrafa e tem noção de sua posição social superior. Porém, o domínio que Macabéa tem da linguagem do poder, apesar de mais sofisticado que o de Fabiano, de Vidas Secas, é ainda assim muito precário. Era datilógrafa, mas péssima datilógrafa, e estava prestes a ser demitida. Ouve com afinco e empolgação a rádio-relógio, mas não consegue absorver, nem entender, e nem utilizar os drops de cultura inútil aos quais é exposta. Em todos os seus diálogos, seja com Olímpico, com o chefe, com

Madame Carlota ou com o médico, Macabéa se sente perdida, não sabe o que dizer, concorda sempre com seu interlocutor e teme o silêncio (CASTRO, 2005).

Nas conversas com Olímpico, Macabéa teme que o silêncio "já significasse uma ruptura" (AHE, p. 24) e sempre tenta começar ou manter vivas as conversas, somente para terminar sendo humilhada repetidas vezes por Olímpico. Sempre que interage com outras pessoas, sua falta de domínio da palavra traz frustração, submissão, ridículo. Mas é quando está sozinha, saboreando o tempo passar, que Macabéa é mais feliz.

Sendo o código narrativo translingüístico, como tal, este pode se manifestar em várias linguagens, tanto verbal como não-verbal. Foi assim que, ao levar *A Hora da Estrela* para o cinema, Suzana Amaral traduziu em sua essência a narrativa de Macabéa. O livro, o texto inicial, comporta três narrativas entrelaçadas: a de Macabéa, personagem colada à pele do narrador-postiço, Rodrigo S. M., que narra, assim, a sua própria história, enquanto dá voz à da nordestina; e a da própria elaboração da escrita.

Suzana Amaral decodifica a mensagem literária da primeira narrativa, desentranhando-a do texto, e codifica-a em texto fílmico. Ao optar por uma única linha narrativa, sem a complexidade lograda no texto de Clarice Lispector, a cineasta despreza o caráter metalingüístico inerente à obra de Clarice Lispector e opta por transcriar tão somente a narrativa de Macabéa, reelaborando-a em outro código, o fílmico. Essa opção, a de formular um texto fílmico dentro dos padrões convencionais, corresponde ao objetivo expresso pela cineasta em entrevista amplamente divulgada, ou seja, de assegurar ampla receptividade do filme junto ao espectador mediano de cinema.

Livra-se, então, da complexidade do texto literário de Clarice Lispector, sua característica metalingüística, que o destina a um leitor específico, adestrado nessa linguagem e nas técnicas pertinentes. A figura do narrador-personagem Rodrigo S. M. é obliterado, portanto, no filme. Resta apenas a narrativa de uma das três histórias do texto literário. Essa simplificação na passagem do livro ao filme dá-se não por impossibilidade técnica, mas resulta de uma opção de Suzana Amaral em valer-se de uma narrativa fílmica tradicional. Na transcrição fílmica, entretanto, o "literário" da história de Macabéa, na sua concepção formal, resiste à transcodificação e permanece traduzida em sua essência. Desse modo, o filme torna-se o espaço onde se opera a tradução interlingüística da trajetória de Macabéa.

De acordo com Suzana Amaral, o filme não se preocupou com muitos diálogos ou com palavras que tentassem exprimir o que os personagens pensavam. A preocupação maior foi em retratar nas atitudes, nos olhares, nos gestos, nas roupas, no ambiente, aquilo que estava “por trás das palavras”. Dessa maneira, uma roupa velha, suja, simples demonstrava muito mais sobre a condição de Macabéa que qualquer palavra, enquanto que seu jeito abobalhado, suas palavras simples, suas atitudes cotidianas, como comer pão com mortadela porque era mais barato, retratava sua origem humilde e sua falta de perspectiva sobre a própria vida. Macabéa, então, representa um anti-herói, comparada ao também anti-herói Macunaíma, uma pessoa sem caráter, assim como tantos brasileiros. Toda a miséria de Macabéa é dilatada ainda mais no filme, com a saída do narrador, pois ela, juntamente com Olímpico, toma o papel central de representação do anti-herói.

Segundo Guidin (1998), Suzana Amaral conseguiu, focando a narrativa na nordestina Macabéa, revelar um estereótipo social.

Para isso, ampliaram-se cenários sujos e vulgares – da firma onde a moça trabalha ao quarto fétido onde vive. As moças da pensão, que não ganham espaço narrativo na obra, confirmam, no filme, o meio social degradado e marginalizado de Macabéa. A burrice, a feiúra de unhas roídas e os hábitos repugnantes de Macabéa (no filme, urinando e comendo ao mesmo tempo) marcam com rudeza naturalista o perfil do nordestino não integrado a convenções urbanas do sul do país (GUIDIN, 1998).

Na travessia ocorrida, a cineasta não apenas buscou a similitude de conteúdo, como amplificou o seu significado, num processo de livre (e verdadeira) interpretação das idéias sugeridas pelo texto literário. A tradução que Suzana Amaral faz do texto de Clarice Lispector não se dá apenas através do signo em sua materialidade, mas resulta de uma submersão crítica na obra literária. Assim, o filme é o resultado de uma leitura autoral, e não uma mera adaptação que realize uma paráfrase da história, utilizando o livro somente como matéria-prima. Essa afirmação é comprovável pela análise de diversas seqüências do filme em que são narradas situações que, embora não existentes no livro, “significam” idéias presentes no todo do texto literário, quer nas interferências do narrador-personagem ao tecer comentários sobre a história de Macabéa, quer pela decodificação criativa da cineasta ao “interpretar” alguns signos literários.

A obra fílmica resulta, assim, nitidamente “literária”, sem deixar, no entanto, de ser inteira e absolutamente “fílmica”. Ocorre que a tradução intersemiótica de Suzana Amaral refaz a trajetória de Macabéa, interpretando com inventividade uma das histórias de Clarice Lispector, numa transposição que acaba por identificar o conteúdo literário com o fílmico.

O fio condutor da narrativa fílmica não se exerce pela reinvenção da linguagem cinematográfica tradicional ou por uma atitude crítica diante do código fílmico. Muito pelo contrário, o filme vem à existência sem grandes rasgos de subversão do código cinematográfico há muito estabelecido.

Fica patente que Suzana Amaral lança mão abertamente às regras do jogo de fazer cinema, mas essas regras não são explicitadas, o que facilita a criação da sensação de realidade inerente ao cinema narrativo tradicional. Isto posto, pode-se inferir que a inventividade de Suzana Amaral ao fazer cinema dá-se no limite do traduzir criativamente a narrativa literária, numa proposição estética que, mesmo não sendo atrelada a correntes de vanguarda do cinema, consegue inovar ao tratar com postura autoral um texto literário de complexa estrutura formal. Essa afirmação é claramente constatada ao longo do filme, ficando enfatizado na filmagem da última seqüência, de número 44, com que o filme é fechado. Nesta seqüência, ao inserir sua leitura da metáfora “hora de estrela” entre o “fim” e o “*FIM*” do próprio filme, a cineasta, lançando mão de técnicas e de artifícios exclusivamente cinematográficos (câmara lenta, congelamento de imagem, *travelling*), mas já amplamente utilizados em um extenso número de filmes, consegue transcriar em puro cinema a metáfora literária “Macabéa-estrela-de-cinema”. Recria, também, alguns signos do repertório cinematográfico que acabaram, pelo uso constante nestes pouco mais de cem anos de cinema, por perder o impacto e, com freqüência, um possível aproveitamento mais criativo e mesmo, autoral.

A leitura da metáfora “estrela-de-cinema” efetuada por Suzana Amaral restringe-se ao essencial narrativo da história de Macabéa, embora em alguns momentos do filme a roteirista e diretora tenha optado por trazer para a tela certas idéias sugeridas pela estrutura formal do livro que evidenciam a preocupação de Clarice Lispector em questionar o ato de escrever, quando coloca a própria palavra como personagem.

A cineasta restringe-se apenas à construção da metáfora fílmica “estrela-de-cinema”, na seqüência final, quando, entretanto, com a leitura de que “na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema”, referenda sua opção de cineasta preocupada em chegar ao imaginário dos espectadores de cinema, utilizando-se de signos que permitem uma leitura criativa e apostando na “impressão de realidade” que o filme propicia aos leitores de imagens cinematográficas, o público, que já foi inferido ser o espectador mediano das salas de cinema. É esse, inclusive, o único momento no qual Suzana Amaral sucumbe à atração da

complexidade metalingüística do texto literário clariceano, permitindo à Macabéa, no filme, “ser” a “estrela de cinema” que, no livro, não lhe foi dado ser.

As conclusões alcançadas refletem a aproximação de dois textos narrativos, um fílmico e outro literário, considerando ser possível a tradução interlingüística do código literário para o cinematográfico sem perda do significado essencial, mesmo levando em conta a especificidade dos dois sistemas de signos.

Independentemente do fato de ser o filme uma tradução criativa do livro para o cinema, há que considerar que, definitivamente, livro e filme restam separados em sua especificidade estética, na sua qualidade de narrativas codificadas em linguagens diferenciadas. O máximo que pode ser afirmado é que, como em duas linhas que se cruzam, na intersecção das duas narrativas de Macabéa, a fílmica e a literária, há similitudes e que a tradução se faz de forma inventiva e autoral, correspondendo e, muitas vezes, ampliando o significado dos próprios signos literários. Mas, considerado esse fato, quando se analisa cada texto em sua individualidade, eles não só não resistem à sua mútua conversão, quer dizer, não correspondem formalmente de forma absoluta, como independem um do outro. E restam obras distintas em suas características formais: uma, o livro – narrativa literária; outra, o filme – narrativa fílmica.

BIBLIOGRAFIA

AGEL, Henri. Os Grandes Cineastas. São Paulo: Loyola, 1981.

ALMEIDA, Milton José de. Imagens e Sons – A nova cultura oral. 3. ed. São Paulo: Editora Cortez, 1994.

AMARAL, Suzana, OROZ, Alfredo. A Hora da Estrela: Roteiro Escrito. 3ª revisão. São Paulo, julho, 1984.

AMENGUAL, Barthelémy. Chaves do Cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ANDRADE, Mário de. Amar Verbo Intransitivo. São Paulo: Martins, 1978.

ANGENOT, Marc. Glossário da Crítica Contemporânea. Lisboa: Comunicação, 1984.

ARNHEIM, Rudolf. El Cine Como Arte. Buenos Aires: Infinito, 1971.

AVELLAR, José Carlos. O chão da palavra – Cinema e Literatura no Brasil. São Paulo: Editora Rocco, 2007.

BALÁZS, Béla. El Film: Evolución e Esencia de un Arte Nuevo. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

BARBARO, Humberto. Argumento e Roteiro. São Paulo: Global, 1983.

BARTHES, Roland *et al.* Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 1976.

BATICLE, Yveline. Clés et codes du cinéma. Paris: Magnard, 1973.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. Origem do Drama Barroco Alemão. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BETTON, Gerard. Estética do Cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BLUESTONE, George. Novels Into Film. Baltimore: John Hopkins Press, 1957.

BOGDANOVICH, Peter; WELLES, Orson. Este é Orson Welles. Tradução Beth Vieira, Edição Jonathan Rosenbaum. São Paulo: Globo, 1995.

BORELLI, Olga. Clarice Lispector - Esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- BORGES, Jorge Luís; COZARINSKI, Edgardo. Do Cinema. Lisboa: Horizonte, 1983.
- BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. Transluciferação Mefistofáustica. In: Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. A poética da tradução. In: CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CANCLINI, Néstor García. A Produção Simbólica. Rio de Janeiro: Civilização, 1979.
- CANDIDO, Antonio *et al.* A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CARRIÈRE, J. C. A Linguagem Secreta do Cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada. São Paulo: Ática, 1986.
- CASTRO, Alex. Três Marginalizados Entre a Palavra e o Silêncio: Fabiano, Macabéa e Biela. University of California, Berkeley, 2005.
- CAVALCANTI, Alberto. Filme e Realidade. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1976.
- CESAR, Ana Cristina. Literatura Não é Documento. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- CHIAPPINI, Lígia. Pelas Ruas da Cidade uma Mulher Precisa Andar. Literatura e Sociedade. São Paulo: DTLC-FFLCH-USP, n.1, 1996.
- CIXOUS, Hélène. A hora de Clarice Lispector. Tradução de Raquel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.
- CLERC, J.M. Littérature et Cinema. Paris: Nathan, 1993.
- COSTA, Antonio. Compreender o Cinema. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- COSTA, Antonio. Instituição, Dispositivo, Linguagem. In: Compreender o Cinema. São Paulo: Globo, 1989.
- COUTINHO, Edilberto. Criaturas de Papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- CRUZ, Gilberto Luiz. Dicionário das Plantas Úteis do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- DANTAS, José Maria de Souza. Ivo Lucchesi e a Escritura da Errância. In: LUCCHESI, Ivo. Crise e escritura. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DELEUZE, G. O Ato de Criação. Suplemento Mais! Folha de S. Paulo, jun/1999.

- DELEUZE, Gilles. Cinema II: Imagem-Tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. Cinema I: Imagem-Movimento. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- EAGLETON, Terry. Marxism and Literary Criticism. Routledge-USA, 2002.
- ECO, Humberto *et al.* Análise Estrutural da Narrativa. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- _____. Conceito de Texto. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. Tratado Geral de Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOULCAULT, Michel. O que é um autor? Tradução de Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Vega: Passagens, 1992.
- GENETTE, Gérard. Figures III. Paris: Seuil, 1972.
- GIMFERRER, Pere. Cine y Literatura. Barcelona: Paidós, 2000.
- GOTLIB, Nádía Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. IN: BRANDÃO, I.; MUZART, Z. L.(orgs). Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.
- _____. Clarice – Uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.
- GUIDIM, Márcia Lígia. Roteiro de Leitura: A Hora da Estrela de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. A hora da Estrela – Roteiro de Estudo. São Paulo: Ática, 1994.
- HAAF, Günter. A origem da Humanidade. São Paulo: Abril, 1982.
- HANANIA, Aida Raméza. A arte Árabe e a Teologia Islâmica – O Papel da Imagem na Tradição Árabe. Videtur -1, CEAr/DLO/ FFLCH-USP. São Paulo: Editora Mandruvá, 1998.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. Macunaíma: Da Literatura ao Cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. Lingüística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. Lingüística e Comunicação. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.
- JOHNSON, Randal. Literatura e Cinema. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- KUROSAWA, A. Relato Autobiográfico. São Paulo: Estação da Liberdade, 1993.

- LAJOLO, Marisa. Como e Por Que Ler o Romance Brasileiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- _____. A Hora da Estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. A Paixão Segundo G.H.. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LUCAS, Fábio. Razão e Emoção Literária. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- LUCCHESI, Ivo. Crise e Escritura. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MARTIN, M. Linguagem Cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- METZ, Christian. Linguagem e Cinema. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. A significação no Cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte. Narração Literária e Narração Cinematográfica: Perspectivas Semiológicas Comparadas. In: Anais do 1º Congresso da ABRALIC. Porto Alegre: UFRGS, 1989.
- MORAIS, Osvando José de. Uma releitura, divagações – Clarice Lispector/A hora da estrela. Cinemim, Rio de Janeiro: Brasil-América, n.22, 5ª série, mar.-abr. 1986.
- MORIN, Edgar. As Estrelas de Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- NICOLA, José de. Literatura Brasileira das Origens dos Nossos Dias. São Paulo: Scipione, 1995.
- NORIEGA, Jose Luiz Sánchez. De la Literatura al Cine. Barcelona: Paidós, 2000.
- NOVELLO, Nicolino. O Ato criador de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Presença/Minc/INL, 1987.
- NUNES, Benedito. Filosofia e literatura: a Paixão de Clarice Lispector. Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensaio. Suplemento literário da Editora Brasiliense. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. O drama da Linguagem. São Paulo: Ática, 1980.
- PASOLINI, Píer Paolo. Empirismo Hereje. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PELLEGRINI, Tania. Literatura, Cinema, Televisão. São Paulo: Senac, Itaú Cultural, 2003.
- PEREIRA, Mário Eduardo Costa. Leituras de Psicanálise. Práticas de Exclusão. ALB/Mercado Aberto, 1998.
- PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- PORTELLA, Eduardo. O grito do silêncio. In: LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela (Prefácio). Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de Teoria Literária. São Paulo: Ática, 1988.
- REY, Marcos. O Roteirista Profissional – TV e Cinema. São Paulo: Ática, 1997.
- RIO, João do. Cinematógrafo. Porto: Chardron, 1909.
- ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SÁ, Olga de. A escritura de Clarice Lispector. Petrópolis/Lorena: Vozes/FATEA, 1979.
- SAGAN, Carl. Cosmos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Análise Estrutural de Romances Brasileiros. No. 67. São Paulo, Ática, 1990.
- SARTRE, Jean Paul. O que é a Literatura? São Paulo: Brasiliense, 1978.
- SILK, Joseph. Big Bang: A Origem do Universo. Brasília: UnB, 1988.
- SILVA, Marcos Fabrício Lopes. Crítica ao Discurso Sedutor do Rádio e da Publicidade. 2005.
- SOURIAU, Étienne. A Correspondência das Artes. São Paulo: Cultrix, 1983.
- SPERBER, Suzi Frankl. Jovem com Ferrugem. In: SCHWARZ, Roberto (org.). Os Pobres na Literatura Brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- STAM, Robert. Literature and Film – A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (eds.). Ed. Blackwell, 1995.
- STEINER, George. Presenças Reais: As Artes do Sentido. Lisboa: Presença, 1993.
- SUZANA AMARAL. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Suzana_amaral. Acesso em: 25 ago. 2008.
- TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald. Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- VANOYE, Francis; GOLLOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a Análise Fílmica. Col. Ofício de Arte e Forma. Campinas: Papirus, 1994.
- VILEM, Flusser. Filosofia da Caixa Preta. São Paulo: Hucitec, 1985.
- XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. São Paulo: Graal, 2008.

ANEXO 1 – DESCRIÇÃO DAS SEQÜÊNCIAS

Discorrer-se-á sobre o filme tal como o mesmo foi levado às projeções nas salas de cinema. O filme abarca 44 seqüências, perfazendo um tempo total de 96 minutos de projeção. Atenta à ordem cronológica, a montagem coloca na tela alguns poucos dias da trajetória existencial de Macabéa, bem como de outros personagens, na maioria das vezes periféricos, que interagem com ela ao longo desse breve tempo.

Foi a partir do exaustivo trabalho de decupagem feita pela revisão do filme transportado para Fita VHS e depois para o formato DVD, que procedi às marcações das seqüências que foram utilizadas no cotejamento do filme com o último tratamento de roteiro realizado por Suzana Amaral e Alfredo Oroz³¹ e, posteriormente, com o livro que lhe foi a fonte de inspiração primeva. Isso tornou possível fazer uma verificação e reflexão sobre a trajetória das personagens do texto literário para o texto fílmico.

Como de praxe, o filme *A Hora da Estrela* tem início com a apresentação dos créditos. Situação formal rotineira de qualquer filme, esse espaço é utilizado pela cineasta para transmitir aos espectadores informações importantes sobre a caracterização de Macabéa, personagem central do filme. Essa “apresentação” ou “abertura” pode ser vista como uma seqüência – permeada por signos sonoros – a primeira do filme, embora ainda não haja ação e, à primeira vista, a narrativa ainda não tenha se iniciado.

Logo a seguir temos a descrição verbal dessas seqüências, numa tentativa de reproduzir pela palavra a ação cinematográfica. Em outras palavras, pode-se afirmar que essa descrição substitui a transcrição da decupagem do filme, plano a plano. É uma seqüência que pode ser vista apenas como referencial – ainda que um pouco tênue – para que o texto fílmico possa ser comparado com o literário, objetivo seminal desta pesquisa. A decupagem, com a descrição dos planos que compõem uma seqüência, será utilizada somente em momentos específicos do trabalho, quando for estritamente necessária para o entendimento de como se dá a transcrição do texto literário para o fílmico. O ponto de referência, entretanto, para a maioria dos comentários que se seguirão, será sempre a seguinte descrição das 44 seqüências.

³¹ Suzana Amaral, em depoimento inédito, enviado ao pesquisador João Manuel dos Santos Cunha, revela ter feito, a partir do primeiro tratamento do roteiro, juntamente com o co-roteirista Alfredo Oroz, mais três versões do roteiro. Foi da quarta versão (definitiva), a partir da qual se deu a filmagem, que foi feita a comparação com a decupagem do filme e com o texto de Clarice Lispector.

SEQÜÊNCIA 1 - Créditos/Ficha técnica (“Baseado na novela de Clarice Lispector /A hora da estrela”). Fundo azul, letras brancas. Duração: 2 minutos, correspondentes à audição, em voz *off*, da Rádio Relógio. Durante esse tempo, o espectador ouve, enquanto lê os créditos, três informações sobre “hora certa” (de um em um minuto, de 23h a 23h 02’); prefixo da emissora; quatro informações “culturais”; um comercial; sempre intercalados em “gotas de tempo”, como se marcassem os segundos de um relógio. Podemos ouvir o próprio tic-tac dos antigos relógios acusando o avanço do tempo.

SEQÜÊNCIA 2 - Interior, dia. No escritório da firma, espaço amplo, dividido com ambientes em desnível, separando depósito de mercadorias e escrivaninhas. Caixas de papelão empilhadas. Macabéa datilografando, vagorosamente. *Travellings* descritivos do ambiente. Planos de conjunto, idem. “Apresentação” das personagens: Macabéa - saia e blusa, carpins, cabelos presos, funga, limpa o nariz na gola da blusa; Glória, a secretária, confere com Raimundo uma partida de caixas de ovos; Pereira, o dono da distribuidora, reclama de Raimundo sobre o desempenho de Macabéa - “*que merda! [...] ninguém quer que seja brilhante, o mínimo que se quer é que tenha um pouco de limpeza no serviço.*” São introduzidas três tomadas em plano de conjunto de um gato miando, comendo restos de comida, cheirando os móveis do escritório. Macabéa, enquanto come, ávida, um cachorro-quente, recebe o aviso de que, por causa de seu trabalho ineficiente, terão que despedi-la. Mãos de Macabéa em *close*, engorduras, sujas. Corta.

SEQÜÊNCIA 3 - Interior, dia. Mão ligando lâmpada que ilumina o rosto de Macabéa refletido no banheiro da firma: as manchas do espelho, velho, descascado, em mau estado de conservação, são como manchas também no rosto da personagem. Ela passa a mão no rosto, olhando-se no espelho, em *close*. Corta.

SEQÜÊNCIA 4 - Exterior, dia. Ruas cinzentas, caminhada de Macabéa, lenta, aparentemente sem rumo. Pára numa banca de camelô, olha os objetos à venda. Segue. Chega a uma casa com três janelas, portão de ferro onde há uma plaqueta rabiscada à mão: “Vaga para moças”. Bate à porta, entra, acertando com Joana o aluguel da vaga, assina a promissória do aluguel, ouve as exigências da locadora. “*Sim, senhora.*” Corta.

SEQÜÊNCIA 5 - Interior, dia. Quarto com três mulheres, além de Macabéa. Conversam, cozinham, arrumam o quarto, enquanto esperam que comece a novela que desejam “ver” na televisão do prédio vizinho, através da janela. Macabéa arruma um punhado

de pertences numa pequena caixa de papelão. *Close* das quatro através da vidraça da janela, tentando adivinhar a novela pela tevê distante. Corta.

SEQÜÊNCIA 6 - Interior, noite. Quarto da Pensão: as mulheres estão dormindo. Macabéa tosse, deitada. Acorda, levanta da cama. Camisola de brim, senta no penico, enquanto come o resto de uma coxa de galinha de um prato que estava no chão. Deita novamente, liga o rádio de pilha sintonizado na Rádio Relógio, volume bem baixo. Corta.

SEQÜÊNCIA 7 - Interior, dia. Madrugada, ouve-se o canto de um galo. Quarto da pensão, as quatro mulheres dormem. O despertador toca: 6h, em *close*. Levantam-se, sonolentas, aparentemente sem disposição para enfrentar o dia. Macabéa troca de roupa deitada, sob o lençol, em atitude de puro pudor de não revelar seu corpo nu. Em contrapartida as outras despem-se, sem constrangimento. Corta para exterior, dia, enquanto esperam na fila do banheiro, duas companheiras de quarto comentam sobre Macabéa: indentificam-na como sonsa e portadora de mau odor. Corta para interior, janela do quarto: em *close*, moscas batem-se contra a vidraça da janela. Corta.

SEQÜÊNCIA 8 - Interior, dia: escritório. Glória ao telefone, Macabéa sentada à máquina. Pela fala de Glória, entende-se que ela está grávida e quer fazer aborto, pede 80 mil cruzeiros ao homem do outro lado da linha, que concorda. Macabéa ouve, prestando muita atenção. Corta.

SEQÜÊNCIA 9 - Interior, dia: “bar da esquina”. Macabéa e Glória comem: Glória, almoço, comida quente; Macabéa, Coca-Cola e cachorro-quente. Entra um homem e entrega dinheiro a Glória, sai. Glória pergunta a Macabéa se ela já fez aborto, se ela é virgem, ao que Macabéa responde, com fraca indignação, espantada, negando abortos e confirmando sua virgindade. Fica-se sabendo que o pai de Glória é açougueiro, que ela foi criada “na carne” e que já fez cinco abortos. Aconselha Macabéa a comer “*comida de gente*” para ficar gordinha e “*arranjar homem*”. Macabéa revela, entusiasmada, que do que ela “*gosta mesmo é de goiabada-com-queijo*”. Corta.

SEQÜÊNCIA 10 - Interior, dia. Quarto da pensão. Sabe-se que é domingo porque uma das mulheres diz que “*domingo é bom para acordar cedo e ficar à toa*”. Macabéa pinta as unhas, sentada na cama. As outras arrumam-se para sair: perguntada se não vai tomar banho, Macabéa diz que não, alegando que borraria o esmalte das unhas. E que não vai sair

com ninguém, pois gosta mesmo é de passear no metrô, aos domingos: “*Eu acho tão bonito o metrô!*”. Corta.

SEQÜÊNCIA 11 - Interior, dia: no metrô. Macabéa parada, na estação quase vazia no dia de domingo, bem junto ao meio-fio da plataforma. Atrás dela, um homem olha-a, fixamente, perturbando-a. O homem, mãos nas costas, insiste com o olhar. Ela disfarça, mas está plenamente envaidecida pelo insistente olhar masculino. O homem aproxima-se: é o guarda, que veio adverti-la de que ela não pode ficar ali, além da lista amarela de segurança: “*O senhor me desculpe!*”. Sai. Corta.

SEQÜÊNCIA 12 - Interior, dia. No quarto. Macabéa cola na parede junto à cama fotos recortadas de revistas, ouvindo a Rádio Relógio. Fim de domingo. As companheiras de quarto ocupam-se de pequenos trabalhos. Uma lê um livro. Corta.

SEQÜÊNCIA 13 - Interior, dia: num bar. Macabéa, de pé, ao balcão, come um cachorro-quente com Coca-Cola. Noutro balcão em frente a ela, um homem toma cafezinho: alto, óculos escuros, bem arrumado. Parece encará-la. Ela mastiga, baixa os olhos, envergonhada, volta a olhar, envaidecida. O homem caminha em direção a ela. Vem com uma bengala na mão. Passa por ela: é cego. *Close* em Macabéa: desilusão, desapontamento, alívio? Corta.

SEQÜÊNCIA 14 - Interior, no metrô: num carro lotado, Macabéa de pé, espremida entre dois homens que conversam entre si, braços para cima, segurando-se nos apoiadores. São mais altos do que ela que, virando-se ora para um, ora para outro, fica com o rosto bem junto às axilas dos homens. É visível que ela sente algum cheiro, além de uma sensação que não lhe desagrada: cheiro de homem? Corta.

SEQÜÊNCIA 15 - Interior, noite, no quarto da pensão. Todas dormem. Macabéa deitada, toca o sexo. Acaricia-se. Rola para um lado, para outro. Aperta as pernas: as mãos comprimindo o sexo. Tosse, acorda, senta-se na cama. Puxa a coberta, perturbada, faz o sinal da cruz, deita-se, cobrindo-se por inteira, até o pescoço. Corta.

SEQÜÊNCIA 16 - Interior, dia. Escritório, Glória mente ao gerente que a mãe está doente, pede para sair. Percebe-se que ela vai encontrar-se com o homem que lhe telefonara. Pega uma flor vermelha (“mimo-de vênus”) de um copo que está em cima da mesa de Macabéa, que a tudo assiste, admirada, calada. Sai. Macabéa, tomada de súbita coragem,

dirige-se ao gerente e pede para faltar no dia seguinte, pois precisa ir ao dentista. Pela expressão, entende-se que é mentira. Está já utilizando o mesmo ardil de Glória. O gerente concede. Corta.

SEQÜÊNCIA 17 - Interior, dia seguinte. Quarto da pensão. Sozinha, trancada, dona do quarto, ainda de camisola, Macabéa liga o rádio, com volume bem alto: “Danúbio Azul”. “Dança” (pula, num ritmo estranho, nem valsa nem nada). O lençol branco envolvendo-a, esvoaçando, leve. Aproxima-se de um grande espelho, onde se vê de corpo inteiro. Ajeita o lençol sobre a cabeça, caindo como um manto: véu de noiva. Olha-se, gosta-se. Admira-se, pensa (voz *off*): “*Sou datilógrafa, sou virgem e gosto de Coca-Cola*”. É uma das cenas mais sensíveis do filme. Corta.

SEQÜÊNCIA 18 - Exterior, dia. Manequim com vestido de noiva na vitrine. Macabéa olha, embevecida. Tenta imitar a pose do manequim, desajeitada. “Danúbio Azul” na banda sonora traz-nos à mente a seqüência imediatamente anterior. Corta.

SEQÜÊNCIA 19 - Exterior, mesmo dia. Parque. Macabéa sentada, flor na mão (“mimo-de-vênus”), vê Olímpico preparar-se para bater uma foto em fotógrafo “lambe-lambe”. Ele percebe o seu interesse e, depois de receber a fotografia, acerca-se dela, que, “se achando”, aceita o convite dele para passear. Caminham por ruas quase desertas, viadutos, olham um trem que passa. Começa a chover. Em uma rua movimentada, param sob uma marquise. Diálogo difícil, sustentado por longos silêncios. Mais silêncio que diálogo. Na vitrine de uma loja de ferragens, ela vê ferramentas e utensílios miúdos: “*Eu gosto tanto de prego e parafuso, e o senhor?*” É a frase, sem resposta de um Olímpico perplexo e desconfiado, que encerra o primeiro encontro entre os dois. Corta.

SEQÜÊNCIA 20 - Interior, noite, quarto da pensão. Macabéa, pela vidraça da janela, olha a chuva. Troveja. Relampeja, iluminando o rosto mudo de Macabéa. Corta.

SEQÜÊNCIA 21 - Interior, dia. Farmácia, Macabéa compra batom. Corta.

SEQÜÊNCIA 22 - Interior, dia. Fábrica, metalurgia. Olímpico lava as mãos em um banheiro escuro, fétido, sujo. Um outro homem, depois de lavar as mãos, sai, esquecendo o relógio de pulso à beira do tanque. Olímpico, disfarçadamente, coloca o relógio no bolso e sai. Corta.

SEQÜÊNCIA 23 - Interior, dia. Escritório. Macabéa aparece com os lábios pintados de vermelho-carmesim. Glória, espantada, pergunta sobre o que está acontecendo: falta ao serviço, batom. Macabéa conta sobre o namorado do qual não sabe o nome. Corta.

SEQÜÊNCIA 24 - Exterior, dia. Parque, segundo encontro de Macabéa e Olímpico. Ela fica sabendo o nome do namorado. Caminham pelos passeios ajardinados. Silêncios, diálogo difícil: “-*Olhe, Macabéa; olhar o quê?...?*” Sentam-se. Caminham. Vão a um bar onde Olímpico lhe paga um cafezinho (“*Pode ser com leite?; Só se for o mesmo preço, se for mais caro, você paga a diferença?*”). Macabéa coloca açúcar com muita generosidade no café, o que faz Olímpico expressar repugnância. Corta.

SEQÜÊNCIA 25 - Interior, dia. Escritório. Macabéa datilografa, enrola-se com as palavras “difíceis”: efemérides. Glória, ao telefone, briga com o namorado. Desabafa com Macabéa: “*Depois que a gente dá, eles tomam dor!*”. Aconselha Macabéa a “*não dar*” para “*o seu homem*”, pois, senão, fica difícil casar. Para ela, agora, “*só fazendo macumba ou promessa*”. Macabéa ouve, incrédula, escandalizada, espantada, mas visivelmente interessada. Corta.

SEQÜÊNCIA 26 - Exterior, dia, parque. Olímpico mostra a Macabéa seu dente de ouro: “*Um dia eu vou ser muito rico*”. Declara-se inteligente, com destino de político. Macabéa está embevecida, entusiasma-se: “*Mulher de deputado é deputada também?*” Olímpico discursa, inflamado. Sobe em um monumento, é um político em campanha. Macabéa olha, fascinada. Uma única pessoa aplaude, é uma moradora de rua. Corta.

SEQÜÊNCIA 27 - Interior, noite. Quarto da pensão. As companheiras de quarto dormem. Macabéa ouve a Rádio Relógio, recostada na cama. Escreve numa folha de papel. Pela janela fechada, a noite é o mais completo silêncio. Corta.

SEQÜÊNCIA 28 - Interior, dia. Num trem de metrô. *Close* em Macabéa e Olímpico: diálogo mais fluente, Macabéa pergunta sobre o significado de várias palavras a Olímpico: *álgebra* (“*eugebra*”), *cultura*, *usuários*. Olímpico irrita-se, não responde, alega que saber isso é “*coisa de fresco, bicha*”. Queixa-se de que Macabéa vive empurrando-o contra a parede, com suas perguntas de difícil ou nenhuma resposta. Corta.

SEQÜÊNCIA 29 - Exterior, dia. No parque. Sentados no banco do primeiro encontro, Macabéa e Olímpico “conversam”: “*Pois é...; Pois é o quê...? Eu só disse pois é...;*

É, mas pois é o quê?...” O diálogo não flui, Macabéa faz perguntas a que Olímpico não sabe ou quer responder: *“Será que eu sou eu?”* Demonstrando o desconhecimento de sua própria identidade, Macabéa acaba por revelar o seu sonho (*“Eu queria ser artista de cinema.”*), para espanto e escárnio de Olímpico (*“Você não se enxerga?”*). Macabéa dá uma ficha de telefone a Olímpico e pede que ele lhe telefone para o escritório. Corta.

SEQÜÊNCIA 30 - Interior, dia. Sala pouco iluminada, pequena; no centro, uma mesa redonda, com uma “bola de cristal”. A cartomante - Madame Carlota - é uma mulher velha, rosto pesadamente maquiado, veste-se com roupas extravagantes, chamativas, grande quantidade de “jóias” - pulseiras, anéis; come bombons ininterruptamente. A luz da “bola de cristal”, incidindo sobre o seu rosto, realça a velhice e o exagero da pintura: uma máscara grotesca e vulgar. Põe cartas para Glória, que quer solução para casamento. Indica-lhe uma tarefa. Depois do “trabalho”, deve retornar, para nova consulta. Corta.

SEQÜÊNCIA 31 - Interior, noite. Quarto da pensão. Macabéa acordada, as outras dormem. Escreve, ouve, emocionada, música no rádio de pilhas (*“Una furtiva lacrima”*), lágrimas escorrem-lhe pelo rosto. Corta.

SEQÜÊNCIA 32 - Exterior, dia. Praça, próximo à elevada de metrô. Olímpico come pipoca, fala. Macabéa toca na perna dele e conta sobre a música que a fez chorar na noite anterior: cantarola, desafinada. Ele estoura o saco de pipoca vazio e ela se assusta, caindo do banco. Ele a levanta e suspende por um só braço, fazendo-a girar no ar e exclamar: *“Ah! deve ser assim andar de avião...”* Corta.

SEQÜÊNCIA 33 - Interior, casa da cartomante que põe as cartas e diz a Glória que para ela se purgar de todos os abortos que fez, vai ter que fazer um “trabalhinho” e dar dinheiro para as criancinhas do asilo que ela mantém. E que vai ter que tirar o homem de uma colega. Se houver sofrimento com isso, que mande a colega para ela: *“Madame Carlota resolve qualquer destino”*. Corta.

SEQÜÊNCIA 34 - Interior, dia, escritório. Macabéa recebe tarefa do chefe que a impede de sair no horário normal. Ela pede a Glória que vá ao encontro do namorado, no parque, e que diga a ele que no dia seguinte ela o encontrará no mesmo horário e lugar. Para que Glória o reconheça, Macabéa mostra-lhe o retrato 3 x 4 de Olímpico. Glória sai e Macabéa fica datilografando. Corta.

SEQÜÊNCIA 35 - Exterior, dia, parque. Olímpico espera, andando para lá e para cá, irritado. Glória chega, vagarosamente, passa por ele, volta-se, avalia. Dá meia-volta e dirige-se a ele. Vê-se que começam a falar. A seqüência é totalmente marcada pelo som em *off* das batidas da máquina de escrever de Macabéa. Corta, rápido, para Macabéa em plano de conjunto, datilografando. Corta para Olímpico e Glória que, lado a lado, caminham pelo parque vagarosamente. Corte rápido para Macabéa no escritório, batendo à máquina.

SEQÜÊNCIA 36 - Exterior, dia. Olímpico fala ao telefone, por um orelhão na calçada. Marca um encontro com Glória que, atendendo no escritório, aceita, sem pronunciar o nome de seu interlocutor. Macabéa assiste e ouve a combinação. Depois que Glória desliga, Macabéa pede-lhe uma aspirina, porque se “*sente doer*”. Corta.

SEQÜÊNCIA 37 - Interior, noite, no quarto de pensão. Macabéa dorme, sono irrequieto, rola na cama. Corte rápido para o exterior, noite, numa calçada mal-iluminada, Glória e Olímpico abraçam-se, beijam-se. Corte para Macabéa: na cama, ela se revolve; acorda, senta-se na cama. Percebe que urinou, ajeita o lençol, tapa-se. Corta.

SEQÜÊNCIA 38 - Exterior, dia. No zoológico. Macabéa compra entrada. *Closes* sucessivos em Olímpico e em rinoceronte na água. Macabéa olha para Olímpico, ansiosa. *Close* no rinoceronte. Olímpico levanta, caminha, rosto fechado. Jacaré na grama. Macabéa diz a Olímpico que, na Rádio Relógio, “*falaram de um negócio de jacaré, mimetismo*”. Ele responde que “*isso não é coisa para moça direita*”. A partir daí, o diálogo entre os dois se dá por tentativas de Macabéa em comentar informações que ela ouviu na Rádio e por frases irritadas de Olímpico alegando serem mentiras. No auge da irritação, ele diz que ela “*não presta nem para dar cria*”; ela ouve, calada, ele dizer que “*o namoro acabou, encontrei outra moça, estou apaixonado, você é um cabelo na minha sopa, não dá vontade de comer.*” Ela começa a chorar e pede a ele que vá embora. Ele levanta e sai de quadro, ela baixa a cabeça, limpa o nariz com a mão. Corta.

SEQÜÊNCIA 39 - Interior, dia. Escritório. No espelho do banheiro, *close* em Macabéa, que se pinta com batom vermelho-vivo. Corte rápido para Glória que, vindo-a, vinda do banheiro, admira-se pela exagerada pintura: “*Parece mulher de soldado.*” Macabéa pede a Glória uma aspirina porque está “*se doendo*”. Glória convida Macabéa para, no domingo, ir à sua casa, para o aniversário da mãe; terá “*bolo, caipirinha, vinho*”. Corta.

SEQÜÊNCIA 40 - Exterior, dia, pátio da casa de Glória. Em volta de uma mesa grande, bebidas e muita comida, estão reunidas várias pessoas. Macabéa come avidamente, lambuza-se. Nota-se que Glória está flertando com o sócio do pai. Corta.

SEQÜÊNCIA 41 - Interior, noite. Quarto da pensão, Macabéa vomita no penico. As três colegas de quarto ajudam. Sugerem que ela consulte um médico. Corta.

SEQÜÊNCIA 42 - Interior, dia. No escritório, Pereira e Raimundo conversam, e Pereira reclama com veemência dos erros de Macabéa. Concluem que ela deve ser despedida logo. Corta para Macabéa e Glória conversando: vendo Macabéa triste, Glória recomenda-lhe ir à cartomante, pois, para ela, tinha dado certo. Corta para Macabéa entrando na sala de Raimundo. Ela mente que está doente e pede para sair. Corta.

SEQÜÊNCIA 43 - Exterior, dia, rua movimentada. No meio da multidão, Olímpico carrega um enorme cachorro de pele sintética amarela. Corta para Macabéa, exterior, dia, em um táxi. Corta para Glória, interior, dia, almoçando no bar; Olímpico chega com o cachorro, entrega para ela, que o devolve. Ele insiste, ela recusa. Olímpico sai do bar, levando o presente. Corta para Macabéa, casa da cartomante, esperando ser atendida. Corta para o exterior, dia, Olímpico sentado no parque, mesmo banco onde encontrou Macabéa pela primeira vez, cachorro amarelo ao lado. Corta para interior, sala da cartomante, que fala excitadíssima: “*Sabia que você vinha*”. Fala sem parar, percebe que Macabéa está assustada, quando ela vai “cortar as cartas”: “*Você é muito delicadinha para enfrentar a brutalidade de um homem.*” Corta para Olímpico, sentado no meio-fio da calçada em frente da pensão onde Macabéa mora, cachorro nos braços. Corta para Madame Carlota: “*Eu não tenho medo das palavras, e você?*”, contando que tinha sido prostituta e cafetina. “*Você já sentiu cheiro de homem?*”; “*Não, não senhora*”. Começando a “ler” as cartas, a cartomante fala sobre o triste passado de Macabéa: “*Coitadinha!*”, referindo-se à perda do emprego e do namorado. Corta para Olímpico, sentado no meio-fio da calçada, cachorro ao lado. Corta para Madame Carlota, agora entusiasmada, dando notícias boas para Macabéa. Corta para exterior, dia, homem loiro andando a cavalo, num parque. Corta para Madame Carlota: a vida de Macabéa vai mudar, o namorado irá procurá-la, propor casamento, ela não vai mais ser demitida. Corte rápido para homem loiro em *close*. Corte para a cartomante: um estrangeiro loiro irá aparecer na vida da nordestina. Corte rápido para Olímpico, que espera na frente da pensão. Corte para Madame Carlota: “*Eu vejo uma luz, um brilho, não, não, é uma estrela brilhante, é uma estrela!...*” O

gringo irá casar com ela: Macabéa ri, encantada, rosto refletido na “bola de cristal”. Iluminada. Corte rápido para o exterior, dia, cavalo correndo, solto. Corta.

SEQÜÊNCIA 44 - Exterior, dia. Macabéa sai da casa da cartomante, desce as escadas, solta o cabelo. “Danúbio Azul” na trilha sonora. Corta rápido para homem louro entrando em um carro Mercedes-Benz. Corta para Macabéa, que acaba de soltar o cabelo. Corte rápido para homem louro, que dá partida ao carro. Corte para Macabéa sorrindo, ajeitando o cabelo. Corte para homem dentro do carro em movimento. Corte para Macabéa, que pára em frente a uma vitrine de loja, manequins, vestidos. Corte rápido para carro em movimento, homem louro na direção. Corte para Macabéa entrando na loja, onde, em seguida, é vista olhando-se no espelho, de vestido claro, rendado. Num cabide, saia cinza e blusa bege. Corte, sai da loja, os mesmos sapatos de plástico cinza e carpins. Na rua, caminha leve, sorridente. Corte rápido para carro em alta velocidade, homem louro na direção. Corte para Macabéa, cabelos soltos ao vento. Corte rápido para o carro: estrela-símbolo da Mercedes-Benz no capô em *close*. Corta para Macabéa que, ao descer o meio-fio da calçada, é atropelada. Seu corpo é impulsionado para o alto, em câmara lenta. Corte rápido para aves no céu, em grande quantidade, voando da copa de uma frondosa árvore. Corte para Mercedes-Benz que se afasta. Macabéa caída sobre os paralelepípedos. *Closes* de mão, perna, sapato sobre as pedras da rua. Câmara lenta revela o corpo em posição fetal, um filete de sangue escorrendo pelo canto da boca. Corte rápido para carro do homem louro que se afasta. Corte para Macabéa inerte no meio da rua. Corte para homem louro correndo em direção à câmara (lenta), carro parado, em plano de fundo. Corte para Macabéa correndo em direção à câmara (lenta), pés descalços, até ficar em *close*, sorrindo, cabelos soltos, esvoaçantes, maquilagem cuidada, uma outra mulher (estrela de cinema?). Congela a imagem. *Fade out*. Corta: sobre fundo azul, créditos adicionais em branco. “FIM”.

ANEXO 2 – ENTREVISTA COM SUZANA AMARAL

SA: "[...] eu nunca senti preconceito pelo fato de ser mulher: eu sempre fiz o que quis. Portanto, não é absolutamente por feminismo que escolhi A Hora da Estrela. Escolhi a Macabéa, não porque ela é coitadinha, porque é mulher. Eu a escolhi porque é um problema de comunicação principalmente, em relação ao que pensam no estrangeiro: é difícil você fazer com que entendam isto. Aqui no Brasil as pessoas entenderam bem o que é a Macabéa: é a empregada doméstica que chega aqui, que é uma babaca, não sabe falar, não sabe limpar, não sabe nada; então fica quieta, fica estatelada. Aliás, eu acho que é isso que Clarice Lispector detectou. E, no meu caso, o que pretendi foi a fidelidade ao texto de Clarice, porque a Clarice nunca tinha feito um livro social: foi a sua primeira aventura social. Ela era uma pessoa burguesa: você lê seus livros – eu li todos – e eles abordam a temática e as preocupações da mulher de classe média. Este é o primeiro livro em que de repente faz uma tentativa – a meu ver muito bem-sucedida, porque ela conseguiu – de captar a impotência, a passividade, a impossibilidade do diálogo, a falta de repertório. No fundo, no fundo, você também repete essa situação: todos nós somos um pouco Macabéa. Mesmo nós – aqui de São Paulo e sem nenhum problema de repertório etc. – existem momentos na vida de todos nós em que somos um pouco Macabéas e igualmente somos um pouco Olímpicos. O brasileiro tem essa coisa de jequice. [...] No meu caso, a minha preocupação era ser fiel a essa alma da obra. A Clarice diz assim: “O que me importa não são as palavras, é o sussurro por trás das palavras”. Isso está no livro, e essa foi a minha preocupação básica na hora de filmar, na hora de encenar. Eu não queria, isto é, a minha preocupação não era colocar muito diálogo na boca da Marcélia e do Olímpico (sic): meu objetivo era fazer com que eles tivessem atitudes, que eles transmitissem "o sussurro que está atrás das palavras". O jeito, a roupa, a cor da roupa, enfim: a atitude deles um com o outro era o que me importava, muito mais do que eles iam dizer. Assistindo o filme pode-se reparar que às vezes até um jeito de olhar é "o sussurro que está atrás das palavras. [...] Pra mim a Macabéa é a mulher do Macunaíma, é a versão feminina do Macunaíma que também representa um lado brasileiro, o lado safado. O Macunaíma é o herói sem nenhum caráter e o brasileiro tem um lado de herói sem nenhum caráter. No entanto, tem também um lado de Macabéa. O Olímpico é mais Macunaíma e a Macabéa acaba por ser não só uma mulher, quer dizer, ela é o homem brasileiro típico. É essa população toda infeliz. Você vai na Praça da Sé: está cheia de homens-Macabéas; vai na Rodoviária: nossa!

LAFM: Falemos. então, sobre o roteiro. Como foi o processo de elaboração e, num primeiro momento, qual a preocupação que você colocou em relação à Macabéa como imagem do povo brasileiro: quais as preocupações centrais que nortearam você a princípio?

SA: *As* minhas preocupações eram justamente essas: manter-me fiel ao espírito do livro, à alma do livro, a essa coisa que me atraiu no livro. Não eram os fatos não, porque os fatos eu mudava. Tanto que eu achei que aquele negócio de escritor (o narrador da estória) era uma babaquice, uma especulação que também não me interessava estimular - ou seja, fazer um filme à *la francesa*, com o cara olhando no espelho, com flash-backs. Eu não acredito em flash-backs. Aliás, eu acho que *os flash-backs* atrasam o ritmo: eu não gosto de *flash-backs*. No meu entender, a compreensão do filme fica muito dificultada, principalmente para o público brasileiro. Eu tive uma empregada que cada vez que a levava no cinema – eu a levava pra ver como ela reagia; ela trabalhou comigo vinte anos e não era muito burra não, era até inteligente – mas quando começava um filme com *flash-backs* ela dizia: ... “Ah, não compreendi nada!”. Mesmo o povo não compreende nada na hora em que nesses filmes de televisão, começa aquela coisa do vai pra frente, vai pra trás, vai pra frente, vai pra trás. Eles não entendem: entendem somente dali pra frente – começo, meio e fim. Esta forma de filmes em *flash-backs* me parece uma intelectualização com a qual não concordo, embora assistindo eu entenda: você assiste, você entende. Principalmente, na década de 60, que tinha Godard, Buñuel, tinha todos aqueles franceses etc. e tal – todos eles com muita especulação e muito *flash-back*. E as pessoas não se acostumaram até hoje. Porque a linguagem cinematográfica, a gramática e o código nós copiamos dos americanos – e eles são muito fascistas. Nós somos criados dentro de uma gramática cinematográfica muito fascista, o cinema americano não dá muita escolha. Ele é quem dita o código: todo mundo assiste e está acostumado. Então, sair daquilo ali, embora você queira romper com isso – e você pode romper, mas você vira intelectual – você vai ter que criar filmes que não serão digeridos, que não podem ser consumidos. E eu não tenho interesse em fazer filme para não ser consumido. Quero fazer filmes para serem vistos, não para meus amigos verem. Então eu tirei o narrador, porque achei que o narrador era chato.

LAFM: Foi mais uma opção mesmo de...

SA: ...de começar a estória direto, de simplificar, sem nenhuma intelectualização. Eu queria contar a estória eu mesma.

LAFM: O processo de elaboração do roteiro, pelo que deduzi de tudo que você me mostrou – os vários roteiros –, foi um trabalho que demorou muitos anos, não é?

SA: Demorou. Eu comprei os direitos em 82/83 - demorou de 83 a 84, uns dois anos. Quer dizer, não foi um trabalho de ficar o dia inteiro no roteiro. Eu ainda tinha meus filhos em casa - sou divorciada, então tinha que suprir um pouco a casa, eu tinha que trabalhar. Eu fiz o trabalho enquanto trabalhava na TV Cultura.

[...]

LAFM: No caso de A hora da estrela há uma coisa bastante interessante: além dessas sutilezas, a gestualidade dos atores. Achei que é uma coisa que está muito bem trabalhada.

SA: Agora você entende porque existe essa gestualidade, tudo isso. Se amanhã eu fizer um filme, de repente vai ser outra coisa. Pode ser que não tenha isso, pode ser que seja um filme mais de ação, mas porque é preciso. Você tem que estabelecer qual é o seu enfoque. Porque um filme é como se fosse uma espinha de peixe: tem que ter um eixo central e depois os fatos, que são as espinhas laterais; aquilo que fica no meio da estrutura. Essa estrutura, essa coisa grossa do meio é a linha central, é o que você tem em vista, o que você quer comunicar, quer dizer. Então todas as ações precisam remeter ao espírito central da obra, à alma. [...] Tem que haver uma coerência interna. O problema é que os roteiros aqui no Brasil, muitas vezes, não têm coerência interna: eles começam com um problema, na metade do filme passam para outro problema e depois, no fim já vira outro problema. Como consequência os atores ficam perdidos - porque eles têm que sentir essa firmeza que emana de uma estrutura coerente, os atores têm que ser impressionados por essa coerência global. [...]

AFM: Muitas vezes percebemos essa redistribuição dos diálogos, quer dizer, de repente encontra-se uma situação no livro que não foi aproveitada, mas no filme ela está num outro diálogo que se encaixa com outro e tal.

SA: É verdade. Quando você cria um personagem tem sempre que ir dividindo. Por exemplo, essa cena é para mostrar essas características; na outra é para mostrar outra característica. Principalmente na primeira metade do filme, vamos dizer que no primeiro quarto do filme você tem que desenhar o personagem. Em tal situação você mostra que ela é suja; naquela outra você mostra que ela é passiva; na próxima situação que ela é curiosa. Então você vai desenhando, como se fosse uma pintura.

LAFM: O que é bem característico do filme?

SA: Exato. Você pinta aqui, pinta ali: quando todos os personagens estiverem desenhados, e todos já sejam do conhecimento do público, então você começa a ação. Só depois de você ter dado todo o material você começa a ação, porque aí os personagens já são íntimos, as pessoas já os conhecem. A partir daí você vai criando as confrontações. E A hora da estrela é um filme bem simples.

LAFM: Me parece que a própria estrutura que você criou nesse filme, nessa obra, é uma coisa que chega até a ser meio clássica.

SA: É, ele é bem simples. Acho que sou uma pessoa muito minimalista. Se eu tiver que fazer um filme rico, um filme muito complicado, terei que me assessorar muito bem. Porque, por natureza, sou minimalista em tudo: educação de filho, roupa, tudo. Eu simplifico tudo. Portanto, neste caso, também simplifiquei: é um filme simples, um filme simplificado. É uma coisa que deu certo exatamente porque é um filme simples, com personagens simples, e eu sou simples, entendeu?

[...]

LAFM: Fiz esta pergunta, porque comparando com o livro, a única personagem que cresce - quer dizer, não que ela mude radicalmente - mas a única personagem que eu percebo que ganha mais vida no filme é a Madame Carlota.

SA: É, mas isso é mais por ela mesma. Chega até ser uma coisa psicológica da gente, porque é a Fernanda Montenegro. Se não fosse a Fernanda, fosse uma outra pessoa, talvez você não sentisse isso. Eu acho que é um pouco isso: é porque ela é muito inusitada e entra muito feia. Se você quiser especular, ela é a Morte (quer dizer, na hora eu não pensei nada disso!). Mas, de repente, do jeito que ficou... Por exemplo: eu não gostei da maquiagem dela. Eu queria repetir aquela filmagem; não repeti, porque a Fernanda não podia, mas eu queria repetir tudo aquilo. Detestei tudo aquilo. Mas depois do filme pronto, de repente deu legal. As pessoas que não viram o copião acharam: "Ah, parece a Morte!". Quer dizer, "pareceu" porque a maquiadora maquiou demais, eu não vi e, como estava com pressa, pensei: "E agora? Como é que eu vou fazer a Fernanda Montenegro tirar toda essa maquiagem?" Não tinha nada a ver com o que eu queria. Destoa de todo o filme: aquela cara... e ela então ainda exagerou, porque é muito teatral. E no caso da Fernanda respeitei essa teatralidade, porque

com todos os outros o meu trabalho foi tirar a teatralidade: - Tâmara... de todos eles eu tive que cortar. Eu acho que o ator brasileiro mexe demais as mãos e os braços; fala muito alto e eu não canso de dizer: "Olha, vocês vão falar tudo assim, sem mexer braços: segura a mão!. Não quero: tem que amarrar os braços e interpretar. O negócio é esse: tem que trabalhar com a alma, não com os braços, não com o corpo". Ator brasileiro trabalha com o corpo: não é isso! E eu deixei a Fernanda, de repente, com a teatralidade dela.

[...]

LAFM: Com relação às preocupações que você deixou para o lado da câmera - isto é, fotografia, som, direção de arte e tudo o mais. Me parece que essa parte tem uma preocupação com o estilo, um tanto realista.

SA: É, nisso sou muito ditadora: não foi escolhida uma cor de meia sem eu aprovar. Tudo tinha uma razão de ser. Nada foi de graça. Porque o cinema é assim: tudo que acontece na tela, nem que seja esse cm² aqui, tem que ter uma razão. Nada pode ser grátis, nada é aleatório. Tudo tem que ter uma razão. Se eu faço um movimento de câmera tem que haver uma razão para esse movimento de câmera: não é porque o cara sacou, porque o câmera achou que devia, ou porque o diretor de arte gostou. Tudo tem que ter uma justificativa, tudo tem que remeter ao eixo central. E esse eixo central é o que eu quero dizer. O que eu quero dizer naquela cena? O que quero dizer tem a ver com o que eu quero dizer no filme. Então tudo que acontece tem que estar sob controle. Tudo foi previsto, foi determinado - predeterminado. Tudo foi conversado. Por exemplo: todas as cores. As cores são coerentes; têm que ter uma coerência. Quando um está com uma cor, o outro tem que estar destoando. No caso dos atores, por exemplo, nunca pode ter um ator muito parecido com outro.

[...]

LAFM: A Assunção Hernandez, produtora executiva do filme, quando esteve dando aulas na Eca, disse que houve problemas de orçamento, quer dizer, é o que sempre acontece: o quanto foi orçado no filme e o quanto realmente você consegue de dinheiro para fazer. Aí ela disse, dando um exemplo no caso de A hora da estrela, que sempre acontece de você tirar isso, ajeitar aquilo. Que tipos de alteração aconteceram?

SA: Teve muita alteração. Para começar, a gente tinha pensado de fazer o filme no Rio. Isso foi o primeiro de tudo: cortamos isso. Depois nós íamos fazer a cena do zoológico

no Rio, mas a grana não deu; então, tive que correr aqui pro zoológico e procurar. Essas coisas acontecem quando você, como produtor, depende da grana. Olha, cinema é engodo, não é? É uma mentira: você cria uma realidade a partir da realidade. Se você disser assim: "Vou fazer um cemitério aqui em baixo". Eu pego uma areinha num cantinho, boto uma cruzinha e pronto. Então, você faz o preço que você quiser. Esse negócio de que a produção precisa ter isso, precisa daquilo, ...não: não precisa. Na realidade você não precisa ir aos lugares para criar. Tem sempre um jeito de você, com a luz, com o ator, com a roupa e uma cenografiazinha, dar o clima que você quer. Um diretor que for incapaz fazendo exigências de coisas que acha que não pode abrir mão, ele prova a sua incapacidade. Isso eu aprendi lá na minha escola: o diretor que não sabe se acomodar às exigências da produção é um incapaz. Pois, o cinema é a arte do engano: você engana com qualquer coisa. Claro que você tem que ter a pessoa certa, o ator certo - isso é importante: ter o ator certo e a estória certa.

LAFM: Quer dizer que esses acertos: tipo do zoológico - não vai ser mais o do Rio, vai ser o daqui - na verdade são coisas previsíveis?

SA: É tudo contornável. Agora, é claro que eu quero saber: por que não pode? "Por causa disso e daquilo". "Ah, tá bom! Então vamos lá". É claro que quando ela (Assunção) chegou e disse: "Vai ser menos de 5 por 1", eu falei: "Ah, não! Aí não dá!". Eu batia o pé, não abaixava a cabeça para tudo, não: era pras coisas que eu sabia que dava para abrir mão. Você tem que ter essa compreensão. Por exemplo: o Edgar Moura (fotógrafo do filme) queria não sei quanto de luz, um caminho ??, não sei mais o quê. Tinha que arranjar e aí não tinha jeito. O Edgar disse: "Se não for desse jeito, eu não posso fazer".

LAFM: Sim, mas afora esses problemas, como a locação do zoológico, em relação a outras situações teve alguma coisa?

SA: Não, foi só o zoológico. Houve, também, uma das cenas que eu queria fazer lá no Trianon, mas aí o transformador era muito caro. Não tinha o transformador. Tinha que ir com um transformador que ia custar muito. Então eu falei: "Ah! Aquela Praça da Luz tem tanto ângulo!" Nós matamos tudo lá: punha pra cá, punha pra lá... você cria uma coisa aqui, ali já é outra. Só de você virar a câmera, você já cria o cenário. Foram poucas as coisas alteradas, porque é um filme relativamente barato: são 150 mil dólares. Depois, quando ficou decidido que o filme não ia ser no Rio e sim em São Paulo, eu tive que alterar algumas coisas em função dessa nova situação. Veja que no filme eu fecho o mais possível: não dá para

identificar aonde é em São Paulo, é um ambiente urbano. Mas ninguém pode dizer que é São Paulo, porque ninguém sabe. O metrô do Rio pode ser aquele. Poucas coisas ali identificam São Paulo: a Praça da Luz pode ser a Praça da República do Rio, praticamente é igual. Àquela hora em que eles tomam chuva na esquina da rua Senador Queirós, pode ser qualquer rua do Rio. Então, eu tive também essa preocupação de não abrir. Não me interessava, da mesma forma, fazer um documentário, é um filme realista, mas não é um documentário. [...] O filme vendeu para 24 países, pra mim foi muito legal. Mas eu não tinha essa preocupação, não sabia o que ia ser. Não fiz um filme para o exterior. Fiz pra mim: pra mim e pra aquilo que eu achava que era fiel à obra. [...] Eu acho muito importante fazer filmes que sejam humanos, filmes que estejam de alguma forma preocupados com a alma das pessoas. Os fatos têm que acontecer num filme, os roteiristas têm que inventar fatos: porque não existe filme só com a alma da pessoa, tem que ter fatos. Agora, se o diretor tiver a preocupação de retratar só o íntimo da pessoa, não dá. Por isso, os filmes experimentais que a ECA faz a mim não interessam. Porque não têm humanidade: é preciso ter humanidade, tocar a alma das pessoas. E você não toca na alma das pessoas sem compreensão, sem a clareza, porque ninguém gosta das coisas que não entende, das coisas caóticas. O caos não me interessa. As pessoas querem ter um mínimo de ordem. Você só gosta daquilo que você conhece.”

ANEXO 3 – CARTAZ DO FILME “A HORA DA ESTRELA”



**KINO
VIDEO**

"A PROFOUND TESTAMENT OF OUR TIME...
RUSH TO SEE *HOUR OF THE STAR*."

—Andrew Sarris, VILLAGE VOICE



Hour of the Star

FROM
BRAZIL

DIRECTED BY
Suzana Amaral

ANEXO 4 – REPERCUSSÃO DA CRÍTICA NA MÍDIA

Neste anexo 4, foram reunidas críticas e resenhas publicadas na imprensa brasileira sobre o filme *A Hora da Estrela*, dirigido por Suzana Amaral, compreendidas no período de 11/10/1985 a 23/02/1987.

Passados mais de 30 anos de sua morte, Clarice Lispector continua sendo tema de dissertações e teses, tanto de mestrado quanto de doutorado, no Brasil e em diversos outros países, notadamente na França e nos Estados Unidos da América.

Em um país em que nenhum de seus mais consagrados escritores, seja Machado de Assis, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, houvesse até o momento sido agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, é justo destacar que em artigo publicado no jornal *The New York Times*, em 2005, Clarice Lispector foi descrita “como o equivalente de Kafka na literatura latino-americana”. A afirmação foi feita por Gregory Rabassa, tradutor para o inglês de Jorge Amado, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa e da própria Clarice Lispector.

Gazeta de Pinheiros, 11 de Outubro de 1985 - *São Paulo: A hora e a vez de muitas estrelas: "A Explicação para esse estrondoso sucesso de A Hora...*, Suzana Amaral também traz na ponta da língua: 'Só pode ter sido o espírito de Clarice que nos iluminou o tempo todo, nos nove meses de produção do filme, o período de uma gestação'. Ela se refere a uma das mais talentosas e criativas escritoras que já conheceu., Clarice Lispector, em cuja novela homônima é baseado o roteiro do filme, escrito a quatro mãos pela própria Suzana e Alfredo Oroz. 'Comprei os direitos autorais do texto em 82'. conta Suzana. 'Até julho do ano passado, ficamos trabalhando no roteiro, fazendo várias versões antes da definitiva. Gosto muito de adaptar livros. Convive-se com o texto, desenvolve-se uma relação muito íntima com a obra.' [...] Há, ainda, um aspecto curioso, envolvendo *A Hora da Estrela*. É que, na verdade, trata-se da hora e da vez de várias estrelas. Além do talento inegável de Clarice Lispector e Suzana Amaral e da força singela da personagem Macabéa, complementa-se quase todo o resto da ficha técnica do filme também com nomes de mulheres. A atriz paraibana Marcélia Cartaxo está impecável no papel principal [...], Fernanda Montenegro, veteraníssima [...]. E mais: Sílvia Bahiense, na assistência de direção; Eliana Bandeira, na direção de produção; Assunção Hernandes, na produção executiva. [...] 'Mas não é um filme feminista' ressalta Suzana [...] 'É um filme feminino. Melhor ainda, é do ser humano, da alma humana.'”

O Estado de São Paulo, 18 de fevereiro de 1986 - Caderno B: *Berlim aplaude filme do Brasil* (José Carlos Avellar): "[...] O cinema brasileiro começou bem neste 36° encontro de Berlim. O filme de Suzana, adaptado do livro do mesmo nome de Clarice Lispector, agradou a platéia tal como agradou., em outubro último, o público do Festival de Brasília, onde conquistou nove prêmios, entre eles o de melhor filme, direção e interpretação feminina. [...] Na adaptação existe alguma coisa que é bem fiel ao livro e outra que é bem fiel ao cinema, que é resultado de uma inspiração ou idéia surgida a partir da leitura, mas não uma direta transcrição dos fatos narrados pela escritora, pelo personagem esboçadas no texto, ou de inventar outras nem sequer sugeridas na história de Clarice, mas todas muito coerentes com o sentimento que brota do texto, todas muito ligadas à sensação de quem já se sentiu um dia pouco à vontade no mundo. [...] O sentimento que inspira o trabalho de Marcelia Cartaxo, atriz que estréia no cinema e que Suzana descobriu durante um espetáculo de teatro amador promovido pelo Projeto Mambembe. [...] É a moça que passa o tempo ouvindo a Rádio Relógio Federal para aprender as coisas de cultura que a rádio ensina. São informações e sentimentos que a atriz passa sem diálogos, sem qualquer texto que explique o que ela sente. Passa com os olhos, com um tremer leve no canto da boca, com um movimento inseguro das mãos, gestos parados no ar. [...] (No livro o Rio de Janeiro, no filme São Paulo) [...] 'Ao ler o livro, e creio que quem faz cinema lê pensando em filmar a história que está lendo, senti vontade de filmar esta sensação minha através da história de Clarice'. Para tanto, Suzana eliminou o personagem narrador (no livro ele, de um certo modo, aparece mais que a história que ele conta) e ficou presa apenas à figura de Macabéa, ao namorado [...] e ao sentimento que pressiona um e outro. [...] A afinação entre a atriz e a diretora permite que a câmera vá buscar o detalhe certo da cena, que a luz (suave e sempre meio escondida para jamais aparecer por si mesma) vá iluminar o ponto certo da ação. [...] Seu primeiro longa-metragem A Hora da Estrela, exibido aqui no segundo dia da mostra competitiva de Berlim, não é propriamente um filme grande, tal como hoje o espectador imagina um filme grande. Nenhum grande lance, nenhum grande efeito, nenhuma grande tirada dos intérpretes (ao lado de Marcelia estão José Dumont, Fernanda Montenegro a Tâmara Taxman). É uma imagem feita em meio-tom, observação que vale da textura da fotografia aos movimentos dentro do quadro, e que impressiona agradavelmente exatamente pela delicadeza do conjunto."

Folha da Tarde, 18 de fevereiro de 1986, São Paulo: *Filme brasileiro faz sucesso no Festival de Berlim*: "O Terceiro dia do Festival de Cinema de Berlim caracterizou-se pela acolhida diversificada que obtiveram os três filmes em competição exibidos, entre eles dois

dirigidos por mulheres (no total, há seis diretoras e 25 diretores concorrendo). Enquanto um aplauso unânime marcou o fim da projeção do filme brasileiro A Hora da Estrela, de Suzana Amaral, vaias e assobios foram a recepção reservada à produção ítalo-alemã Inferno Berlinense (em inglês The Berlin Affair), da diretora italiana Liliana Cavani. O mesmo clima se repetiu nas entrevistas à imprensa, com Suzana Amaral ouvindo elogios e a Cavani qualificando de "estúpidos" o público e a crítica que não apreciaram seu filme. No meio desses dois, o filme búlgaro Minha Amada.. Meu Amor, apesar de suas inovações, passou quase despercebido. (u.) Em entrevista à imprensa internacional, Suzana Amara! afirmou que "um filme só tem valor quando permanece na cabeça das pessoas e as faz pensar mesmo muito tempo depois que elas o viram". Ela se declarou feliz com o fato de isso ter ocorrido após a exibição de seu filme. A diretora brasileira, que conquistou imediatamente o público presente por sua simpatia, acrescentou que tinha querido fazer um "filme universal", com o qual pudesse se identificar todos os que chegam a uma grande cidade sem conhecer o código cultural vigente, a forma de falar e os costumes locais. E lembrou que ela também tinha se sentido como uma Macabéa durante sua estada em Nova York para estudar cinema., quando teve que refrear sua impulsividade natural para adaptá-la à economia de gostos anglo-saxã. Para ela, Macabéa é uma típica anti-heroína e, nesse sentido, tem muito em comum com o povo brasileiro, que suportou com medo a ditadura, por não saber como e não ter meios de acabar com ela."

Afinal, 18 de fevereiro de 1986: *A Estrela Em Sua Hora* (Marta Góes): "(...) Foram anos produtivos, "Pensei em cortar caminho", diz Suzana, "Quis aprender em três anos o que o pessoal leva aqui a vida toda aprendendo." Além do curso da Universidade de Nova York, matriculou-se no de direção de atores do Actor's Studio e alimentou sua curiosidade com uma média diária de três filmes, das mais improváveis origens - da Índia à Turquia, da Alemanha ao México. Os filhos ficaram entregues a si próprios, em São Paulo, os maiores, cuidando dos menores (a caçula tinha 6 anos). "Sempre fui meio antimãe", diz Suzana. "Fiz questão de ter independência em relação a eles. Assim, eles também puderam ser independentes de mim."

"Minha mãe chora todo dia", conta Marcélia Cartaxo. "Ela quer que eu volte para casa", explica. Marcélia é a caçula de seus quatro irmãos. O pai é agricultor, a mãe costureira, o irmão mais velho carteiro, o segundo é professor e uma irmã é funcionária de uma creche. Para eles, a profissão de atriz não fica nem um pouco mais respeitável pelo fato de que a revista americana Variety jogou o tapete vermelho para A Hora da Estrela ou de que a crítica cinematográfica insistiu em comparar Marcélia à Giulietta Massina de As Noites de Cabíria,

de Federico Fellini. "Interior é assim", diz Marcélia. "Quem não é virgem é prostituta, quem é ator é homossexual."

A Folha de São Paulo, 23 de fevereiro de 1986: *A Hora da Estrela ganha cada vez mais fãs em Berlim* (Leon Cakoff): "Marcélia Cartaxo, a Macabéa do filme A Hora da Estrela, de Suzana Amara¹, conquistou de fato o coração dos alemães. Além da torcida premiação como melhor atriz do Festival de Berlim, tem também alemão apaixonado por ela. Ironicamente ela faz no filme de Suzana Amaral o papel de uma nortista feia e sem chances na grande São Paulo. Ela é reconhecida nas ruas e todos a chamam de "Macabéa", seu nome no filme. Quarta-feira ela passou o dia do outro lado do muro, em Berlim Oriental. E até lá foi reconhecida na rua, certamente por consequência dos programas de televisão de Berlim Ocidental sobre o festival. Apesar das disparidades políticas das duas Alemanhas, não há como impedir que um lado veja os programas de televisão do outro..."

Folha da Tarde, 26 de fevereiro de 1986, São Paulo: *Filme brasileiro: triunfo em Berlim*: "O júri de Festival de Berlim, presidido pela atriz italiana Gina Lollobrigida divulgou ontem os premiados com os Ursos de Ouro e Prata. A surpresa maior foi a concessão do Urso de Ouro ao polêmico filme Stammheim, de Reinhard Hauff: sobre o julgamento dos líderes do grupo terrorista Baader-Meinhof: ocorrido em 1978 na Alemanha Federal. O Brasil tem um motivo de especial satisfação, com a conquista do Urso de Prata para melhor atriz por Marcélia Cartaxo, no filme de Suzana Amaral. [...] A CICAIE (Confederação Internacional de Cineclubes) assinala "os diálogos sutis não isentos de humor e um certo realismo poético" e acrescenta que "o filme se destaca por sua boa narração, pelo excelente desempenho e pelo enfoque compreensivo de um mundo de deserdados onde reinam, lado a lado, o amor e a ilusão, a exploração da ingenuidade mas também alguns valores humanos, esquecidos há muito pelo mundo civilizado." Finaliza dizendo que é um exemplo de obra de qualidade, produzida com poucos meios econômicos e com base numa competente direção de atores."

Folha de São Paulo - Folha Ilustrada, abril de 1996: *Chegou a Hora da Estrela Marcélia Cartaxo* (Fernão Ramos): "[...] Suzana Amaral consegue, em seu primeiro longa metragem, realizar um trabalho interessante, apesar de caminhar em terreno minado, explorado de forma exaustiva desde o Cinema Novo. Parte deste sucesso deve-se ao indiscutível talento da diretora no trabalho de direção de atores. Destaque igualmente deve ser dado ao trabalho do fotógrafo Edgar de Moura, principalmente na fotografia das cenas internas que dão ao filme uma tonalidade sensível e nuançada em perfeita sintonia com as

exigências do enredo. Falta talvez ao filme um domínio um pouco maior ao nível do estilo cinematográfico propriamente, com uma decupagem mais criativa e tomadas de cena mais fortes em termos de cinema nosso. O filme, no entanto, é indiscutivelmente cativante. Se podemos reclamar da falta de um cinema forte em A Hora da Estrela, essa impressão talvez surja exatamente da comparação com a explosiva densidade atingida pelo filme, enquanto elaboração ficcional."

O Estado de São Paulo, 24 de abril de 1986: *Emoção, seja do livro ou do filme*. É sempre Clarice: "[...] Leo Gilson Ribeiro, amigo, admirador e grande divulgador do trabalho dessa escritora, cuja obra é dos raros a fazer da canhestra língua falada no Brasil um instrumento de investigação tanto da alma humana como da própria linguagem ao nível da mais alta e profunda literatura universal. Para este crítico, "A Hora da Estrela dentro da maravilhosa criação de Clarice, é até um livro fraco. Obra forçada, que ela escreveu rebatendo acusações de ser sempre alienada. Não é um livro característico de Clarice Lispector, pois foi meio sordidamente cobrado dela, quem conhece bem sua obra percebe isso." Leo Gilson RJ.'beiro não viu o filme de Suzana Amaral, muito admirado por Fábio Lucas: "Gostei muito. Primeiro peja surpresa de ver um livro tão difícil ser transposto sem quebra de atmosfera. Um texto difícil, nunca poderia imaginar que alguém ousasse colocá-lo em cinema. É uma reflexão sobre a escrita, sobre a palavra uma coisa de literatura. Mas que tem uma agradável correspondência na tela, no silêncio e na escassez de palavras, principalmente da protagonista. Clarice quis mostrar a palavra como morada do ser e para mim este é o ponto de ouro de sua ficção. O filme mantém a atmosfera da novela, é fiel ao núcleo da narrativa. [...] Há quem não se entusiasme, porém, como o poeta Roberto Piva. Ele viu A Hora da Estrela em companhia de seu amigo José Celso Martinez Correa, o encenador de Teatro, que também não se inclui entre os admiradores do filme. Piva lembra a definição de Macabéa no livro: "Maca, porém, jamais disse frases, em primeiro lugar por ser de poucas palavras. E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota, mas tinha a felicidade pura dos idiotas. E também não prestava atenção em si mesma: ela não sabia". Uma descrição que faz desta alagoana, privada de todos os atributos valorizados pelo mundo, uma parenta do igualmente pungente Kaspar Hauser, o enigma alemão ressuscitado no cinema por Werner Herzog. "Só que A Hora da Estrela, é um Enigma de Kaspar Hauser sem enigma", fulmina Piva. "O filme não pegou o clima da escritora, não tem vigor, não pega toda a magia. Se preocupa mais com o problema sócio-econômico e não

capta coisa muito mais importante. A beleza, a magia e a loucura que representa o universo de Clarice Lispector."

The New York Times, May, 18, 1986: *Falling Down in Rio* (Alfred J. Mac Adam): "É um romance (aproximadamente 79 páginas), uma breve forma em tamanho, mas densa como experiência de leitura. Publicado no ano da morte de Lispector, ele media a relação entre arte e sociedade e entre o artista e o trabalho de arte. Como os "Escravos" de Michelângelo que emergem dos blocos de mármore apenas em parte) a protagonista de Lispector, também emerge em parte das meditações de um Rodrigo S. M., seu criador. Lispector assume uma máscara masculina ao contar a estória de uma jovem pobre do miserável nordeste brasileiro que migra ao Rio, trabalha como datilógrafa, fracassa no amor e chega a um trágico fim. Ela vive pelos hot-dogs e Coca-Cola e deseja ser uma estrela de cinema. [...]

Este é o pão com manteiga da crítica social Naturalista - a predeterminada queda da indigência ao nada que tanto dá forma à escrita que protesta, especialmente na América Latina. Lispector sabe da predestinação: Macabéa uma órfã, feia, pobre, sem esperança, não tem chance de sobreviver, porque é determinada por hereditariedade e o meio ambiente; as possibilidades artísticas de seu narrador são também limitadas porque tal personagem não oferece virtualmente espaço para desenvolvimento. [...] Ele (o narrador) não faz denúncia social a fim de mudar a realidade, mas porque acredita que pode transformar a linguagem vulgar e uma personagem vulgar em arte. Como Humpty Dumpty ele acredita que controla palavras. É talvez por isto que Clarice Lispector escolhe uma máscara masculina em "A Hora da Estrela". Ela precisa desta fachada para projetar à estória que reflete suas próprias preocupações - pobreza, a ditadura militar brasileira dos anos 70 - enquanto ela simultaneamente ridiculariza a noção masculina de linguagem dominante. O escritor, que acredita que *e/e* controla, está enganado, porque como o reprimido, a linguagem sempre retoma sobredominando-o. Mas o autor precisa iludir a si mesmo acreditando que ele pode ser o mestre. Lispector dramatiza a cisão entre a pessoa e o autor: ela sabe que sua escrita é determinada pela linguagem, tal qual a vida de Macabéa é determinada pela tradição literária do Naturalismo. Assim ela inventa um auto-centrado narrador masculino para destruí-lo através da ironia. "O autor, como sua personagem, vive e morre entre as palavras." 1

Le Devoir, lundi 9 juin 1986: *L'Heure de Vérité* (Angèle Dagenais) "[...] Suzana Amaral está em Montreal no quadro do 2°. Festival Internacional de filmes e vídeos de

Temmes, que acontece na Cinémathèque Québécoise e no Cinéma Milieu, para a apresentação de *A Hora da Estrela*. [...] Seu filme realizado com um minúsculo orçamento em tomo de \$ 250,000 conhece um grande sucesso no Brasil após seu lançamento há dois meses, afirma Suzana Amaral, porque os brasileiros identificam-se muito bem com ele. "Eu escolhi levar à tela os personagens de um romance de Clarice Lispector (escritora brasileira contemporânea), aquele da Macabéa, precisamente A Hora da Estrela, porque ela é uma metáfora viva do nosso país. Nascida no Nordeste, ela sofre de uma espécie de torpor mental, resultado de decênios de pobreza; ela é sub-educada e ingênua, mas astuta se a ocasião exige, ignorante das inúmeras realidades da vida, relegada aos sub-salários das grandes cidades do sul do país. Muitas pessoas, como Macabéa, vivem nos *ghettos* de São Paulo, encontram-se no parque que se vê no filme, vivem em um mundo de sonho, de fantasmas e solidão", explica a Sra. Amaral."

The New Yorker, february, 23, 1987: *The Current Cinema*: "[...] Então não é uma boa idéia assistir "A Hora da Estrela" com as companhias erradas. Muitas das cenas não funcionam bem, mas a transformadora força de arte é muito forte neste filme, um primeiro aspecto da brasileira Suzana Amaral. [...] Trabalhando a partir de um texto que ela e Alfredo Oroz adaptaram do romance de 1977 de Clarice Lispector, Amaral conta a estória de Macabéa (Marcelia Cartaxo), uma órfã de 19 anos de idade da zona rural depressiva no Nordeste, uma garota sem habilidades ou educação - sem aparência ou personalidade, ou ainda treinamento em manter-se limpa - que vem ao sul, São Paulo, uma cidade de quatorze milhões. Não ocorreria a esta garota que o mundo poderia ser mudado; ela provavelmente não notaria se fosse. Ela mal sabe o que as pessoas estão lhe dizendo: seu dialeto é diferente do deles. (u.) A distância entre sua tímida, passiva existência e sua vida de fantasia é tão vasta quanto ir em busca de reverberações poéticas. Absorta no isolamento da ignorância, ela não pensa sobre coisas como melhorar sua datilografia; ela simplesmente quer ser uma estrela de cinema. (u.) Sentimos o que é de seu agrado quando ela namora Olímpico (José Dumont), um vaidoso - e meio - metalúrgico, quase tão ignorante quanto ela, mas que a rebaixa porque embaraça-se com aquela gulosa garota, a qual ele não é capaz de controlar. Ele é um tipo de homem que se torna perigoso quando uma mulher faz perguntas para as quais ele não tem respostas. Macabéa tem um pouco de Gelsomina (de "La Strada") em si. Quando ela canta uma ária que ouviu no rádio, Olímpico bate em sua cabeça porque aquilo lhe incomoda e a levanta no ar, girando-a; ele está representando o homem forte tal qual o bruto Zampano. Macabéa é mais desajeitada do que Gelsomina, de espírito mais pesado; ela parece mais

tolerante. Ela é, no entanto, devastada quando sofre uma traição. [...] A *macumbeira* que fica fascinada pela inocência da garota, dá a ela sonhos de pronta entrega e o filme completa sua trajetória do neo-realismo ao realismo mágico. Como "Umberto D., "A Hora da Estrela" tem momentos de humor-sobrenatural e dolorosa intuição, mas ao final ele tem uma cortante alegria que é inseparável do horror. [...] Visualmente o filme tem uma qualidade de êxtase desde o começo, quando Macabéa, olhando no espelho, move suas mãos sobre a face, como que conectando o senso de toque com a imagem. [...] Então, numa cena onde Macabéa havia faltado ao trabalho e está, luxuriosa, sozinha no quarto alugado, ela dança ao som do rádio, vendo a si mesma no espelho e rodopiando um lençol em volta do seu corpo como se fosse um traje de casamento, e, aí sim, ela parece ser o que quer parecer - uma bela garota que poderia agradar um homem. [...] A estória de Macabéa pode ser compreendida de diferentes maneiras; é certamente uma metáfora do relacionamento macho e fêmea e dos pobres mal letrados das grandes cidades, do terceiro mundo, que cresceram muito rapidamente tais como Cidade do México, São Paulo, e Seoul. [...] Não é um grande filme, mas é bom o bastante para tocar o espectador, e a imagem da Macabéa de Marcelia Cartaxo é o que o faz assim - a terrível solidão desta mulher da massa, este nada de mulher a quem não se prestaria atenção na rua.[...]

A Vida pela Liberdade de Sonhar (Roberto Mello: "Macabéa, a personagem central de A Hora da Estrela é o povo brasileiro em estado de filosofia. "Ser feliz serve para quê?", ela pergunta ao namorado, Olímpico ("o que quer dizer seu nome?"), já martelado de tanta indagação, a ponto de gritar e estourar com ela: "Você me aperreia, sempre me encosta na parede", "A zona tá cheia de rapariga que faz pergunta." E ela não pára: "O que quer dizer usuário?", "O que quer dizer cultura?" Uma verdadeira arte conceitual. A seu namorado, só restam a irritação e a resposta em forma de tautologia: "Cultura... ora, cultura é cultura." Ele, o homem, é que deveria estar na posse do Saber, não ela, uma mulher, feia, pequena, sem graça ("você é um cabelo na minha sopa, não dá vontade de comer") .

Nordestina pobre, desgrenhada, sem pai nem mãe na vida. Quase uma pedra, quase um mineral, de tanta ignorância, tanta retidão. Mas, tocada pela graça - ou desgraça - de perguntar, de ter curiosidade e expressá-la de querer saber, e desejar ser artista de cinema. Comovente, na tentativa canhestra de entrar nos códigos sociais, embaraçada, diz ao namorado as mesmas frases da cultura inútil aprendida no radinho sempre sintonizado na Rádio Relógio. "Ela chega a dizer que gosta de parafuso, mas se emociona ao ouvir Una Furtiva Lacrima, de Donizetti."

Uma Obra Inspirada, Brilhante (Arthur Dapieve): Raras vezes uma obra, de qualquer arte, atinge a unidade, formal e conceitual, encontrada em A Hora da Estrela. Porque a arte de três mulheres - Clarice Lispector, Suzana Amaral e Marcélia Cartaxo - se conjugou numa obra perfeitamente acabada. Arrebatadora e inspirada. Brilhante. Um filme que exige ser visto, sentido, vivido, pensado e repensado. Partindo do último romance de Clarice Lispector (1977, mesmo ano da morte da brasileira nascida na Ucrânia), a diretora Suzana Amaral recriou na película cinematográfica as palavras que, no papel, teciam um desesperançado e poético drama humano, pessoal e universal. Afinal, a tragédia do deslocado - migrante e mulher ou não - na sociedade se desenrola a todo minuto, em todo lugar.

Filmado em apenas 28 dias, A Hora da Estrela é genialmente simples na forma: ainda assim é inrotulável. Tem tintas neo-realistas na meticulosidade com que disseca o medíocre cotidiano de Macabéa; tem pinceladas de comédia de costumes das deliciosas desventuras de sua anti-heroína. Tudo sem pieguice ou sarcasmo, mas com um terno olhar aos enjeitados pela sociedade."